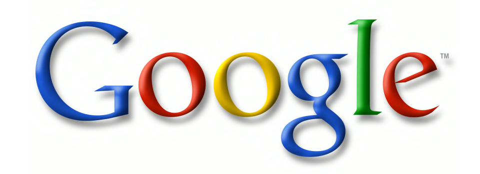
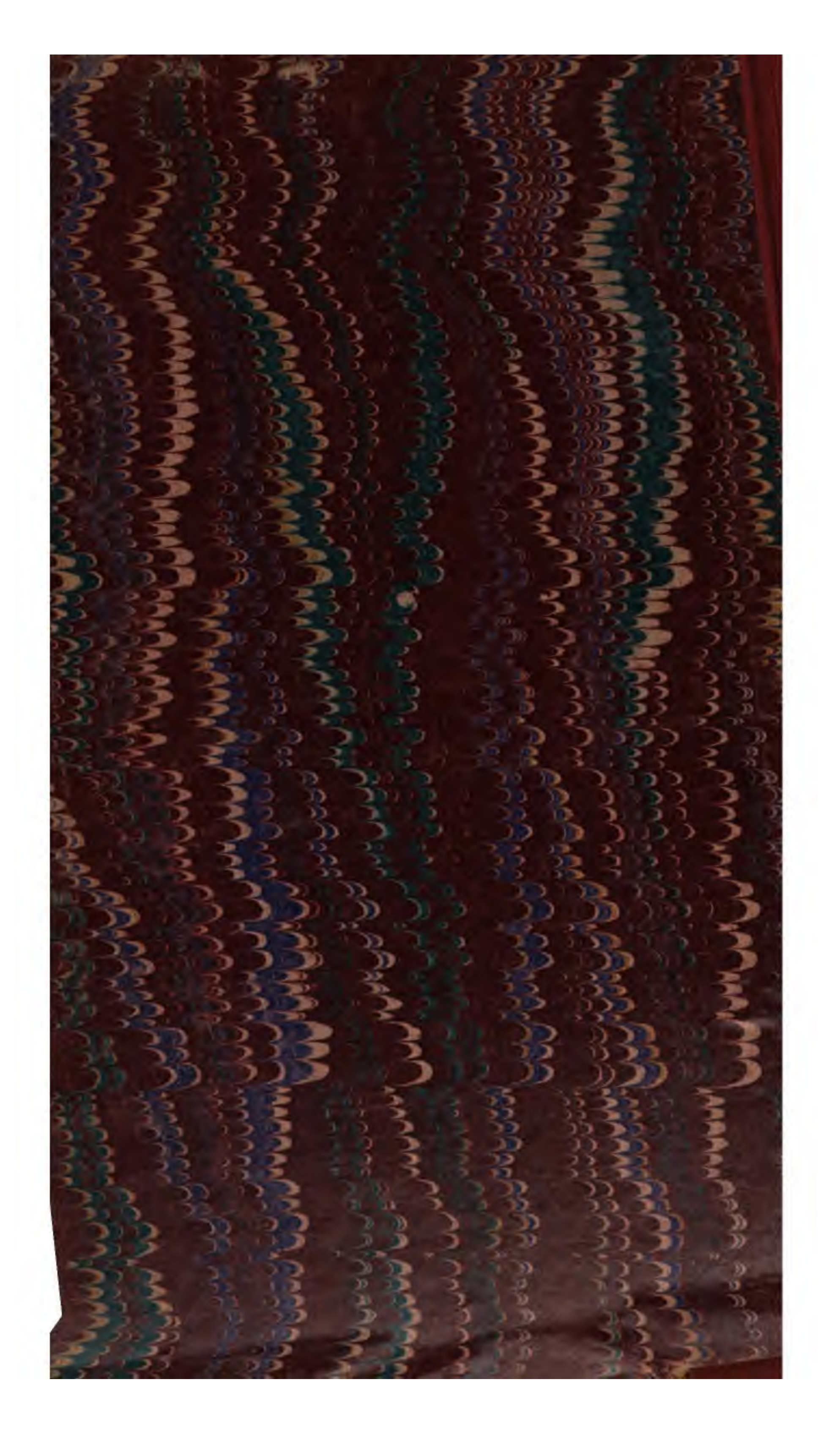
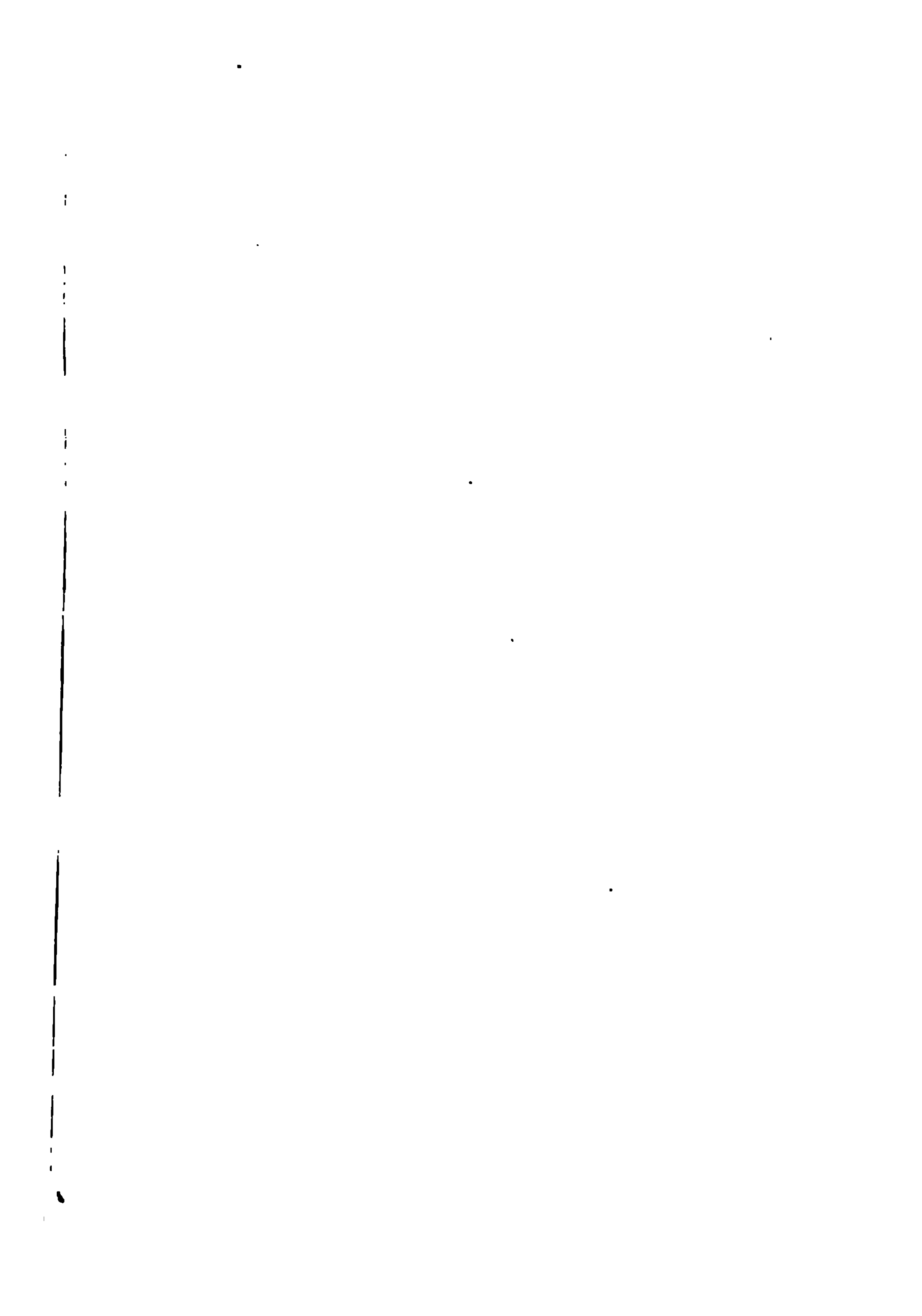








Zeitschrift

für

neufranzösische Sprache und Litteratur

unter besonderer Mitwirkung ihrer Begründer

Dr. G. Kœrting und **Dr. E. Koschwitz**
Prof. a. d. Akademie zu Münster i/W. Prof. a. d. Universität zu Greifswald

herausgegeben

von

Dr. D. Behrens und **Dr. H. Kœrting**
Privatdozent a. d. Universität zu Greifswald. Privatdozent a. d. Universität zu Leipzig.

Supplementheft III.

Oppeln und **Leipzig**
Eugen Franck's Buchhandlung
(Georg Maske)
1885.

Jean de La Taille's Famine im Verhältnis zu Seneca's Troades.

Jean de La Taille[1]) wurde um das Jahr 1540 aus edler Familie zu Bondaroy, einem Dorfe bei Pithiviers, geboren. An einem Pariser Collége empfing er den ersten Unterricht und hatte den berühmten Humanisten Marc-Antoine Muret zum Lehrer. In Orléans studierte er unter Anne Du Bourg Jurisprudenz. Die Lektüre der Werke von Ronsard und Du Bartas begeisterte ihn so, dass er nach Paris zurückkehrte, um sich der Poesie zu widmen. Als Mitglied der reformierten Kirche kämpfte er in den Schlachten von Dreux und Arnay-le-Duc und wurde in letzterer schwer verwundet. Der König von Navarra, später Heinrich IV., König von Frankreich, umarmte den Helden, obgleich er von Staub und Blut beschmutzt war, und liess ihn von seinen Leibärzten behandeln. Er starb in seinem Geburtsorte im Jahre 1608. — Diese Daten enthalten alles, was man von den Einzelheiten seines Lebens weiss.

Auf schriftstellerischem Gebiete hat sich Jean de La Taille mannigfach bethätigt; es stammen von ihm folgende Werke: Remontrance pour le roi à tous ses sujets qui ont pris les armes, Paris 1563, eine Art Epistel in Versen, die während des langen Aufenthaltes im Lager von Blois entstand. — Saül le Furieux, tragédie prise de la Bible, faite selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques, avec hymnes, cartels, épitaphes, anagrammatismes et autres œuvres du même auteur, Paris 1572. Dieses Werk enthält auch eine Abhandlung l'Art de la Tragédie und Eloge de Jacques de La Taille. — La Famine ou les Gabeonites, tragédie prise de la Bible; Paris 1573. Dieser Band bringt zugleich zwei Komödien, „Les Corrivaux“ und „Le

[1]) Biographie générale 29, 793—94.

Negromant", ausserdem epische und lyrische Dichtungen. — La Geomance abrégée de Jehan de La Taille pour savoir les choses passées, présentes et futures; ensemble le Blason des pierres précieuses, contenant leurs vertus et propriétés; Paris 1574. — Discours notable des duels, de leur origine en France et du malheur qui en arrive tous les jours au grand intérêt du public; Paris 1607.

Von Le Long wird La Taille zugeschrieben die Histoire abrégée des Singeries de la Ligue, contenant ce qui s'est passé à Paris depuis l'an 1584 jusqu'en 1594: le tout extrait des secrettes observations de J. D. L., dit le comte Olivier, excellant peintre; 1595. Sie wurde zu wiederholten Malen mit der Satyre Ménippée abgedruckt.

La Croix du Maine spricht noch von einem Gedicht in drei Gesängen, betitelt: Le Prince nécessaire, von dem man aber nicht weiss, ob es gedruckt worden ist.

Der Dichter genoss bei seinen Zeitgenossen ein Ansehen, welches ihm sein Wissen und seine Mässigung erworben hatten.

Der Gegenstand unserer Untersuchung, die Tragödie „La Famine ou les Gabeonites", ist der Königin Margarethe von Navarra gewidmet mit dem in der Vorrede ausgesprochenen Zweck, die Königin möge ihren Bruder, den König von Frankreich, bewegen, dem verheerenden Bürgerkriege ein Ende zu machen. Der von dem Dichter gewählte Stoff möge das Mitgefühl der Königin für das Leiden ihres Volkes erwecken und sie bewegen, Abhilfe zu schaffen, damit nicht Gott seine strafende Hand über ihr Haus strecke, wie über das Saul's. Diese offene Sprache zeigt uns in Jean de La Taille einen freimütigen Patrioten.

In der äusseren Form lehnt sich La Taille an Seneca an, wie es zu seiner Zeit allgemein üblich war. Die numerierten Akte werden durch Chorgesänge getrennt, die Szenen nicht geschieden. Den Wechsel männlicher und weiblicher Reimpaare hat er, wie er selbst in einem Abschnitt, überschrieben „Au Lecteur",[1]) sagt, nicht beobachten wollen; denn da man, mit Ausnahme der Chöre, in welchen jenes strenge Gesetz gewahrt sei, weder die Tragödien, noch die Komödien singt, so genüge es, wenn die Verse wohl gebaut und fliessend seien, und wenn sie die menschlichen Affekte und was sonst dazu gehört, gut darstellen.

Die Wahl des Stoffes macht Jean de La Taille für die Geschichte der französischen Tragödie besonders wichtig; denn er traf seine Wahl nicht einem religiösen Zwecke zu Liebe, sondern allein

---

[1]) Œuvres Poetiques de Jean de La Taille, Paris, chez Frederic Morel, 1570, f. 5a.

im dramatischen Interesse. Durch die Verbindung des biblischen Stoffs mit der Form der antiken Tragödie bahnte er einer Gattung der modernen französischen Tragödie den Weg, auf welchem ihm Garnier mit den „Jüdinnen“ und Racine mit der „Athalie“ so glücklich folgten.[1])

Im Interesse der Übersichtlichkeit lassen wir unserer Untersuchung über die Abhängigkeit Jean de La Taille's von Seneca's Troades zuerst die eine Analyse dieses Stückes vorangehen.

Inhalt der Troades des Seneca. — Act I. Hecuba beklagt Troja's Fall, den die Hilfe aller Bundesgenossen nicht hat abwenden können, den Tod ihrer Kinder und ihres Gatten. Sie fordert ihre Schicksalsgefährten auf, Klagen um Troja anzustimmen. — Der Chor singt von den Leiden der belagerten, jetzt zerstörten Stadt und erhebt die Totenklage um Hector und Priamus.

Akt II. Talthybius berichtet den Troerinnen die Erscheinung Achill's, welcher seinen Sohn Pyrrhus aufforderte, ihm Polyxena zu vermählen, indem er sie auf seinem Grabhügel opfere. Erst dann könnten die Griechen zur Heimat zurückkehren. Pyrrhus fordert von Agamemnon die Gewährung des Opfers; der König verweigert sie. Es entspinnt sich darüber ein Streit zwischen den beiden Führern, der durch Kalchas geschlichtet wird. Dieser verlangt, dass dem Spruche des Schicksals gewillfahrt werde. Nicht nur Polyxena sei zu opfern, sondern auch Hector's Sohn Astyanax müsse sterben, damit die griechische Flotte günstigen Segelwind bekomme. — Der Chor der Frauen leugnet in seinem Gesang das Leben des Geistes nach dem Tode. Nach dem Tode sei nichts, selbst der Tod sei nichts. Leere Worte seien der tänarische Schlund, das Reich des rauhen Fürsten, der Cerberus, leere Fabeln gleich einem Traum.

Akt III. Andromache klagt um ihres Gatten Tod. Gern würde sie ihm zu den Schatten folgen; aber die Sorge um ihren Sohn halte sie noch zurück. Diesem drohe ein schweres Verhängnis; Hector habe sie im Traume gewarnt. Sie bricht in laute Klagen aus über ihren dem Vater in äusserer Bildung, in Gang und Haltung völlig gleichenden Sohn, dem es wohl nicht beschieden sei, den Fall der Vaterstadt zu rächen. Sie beschliesst, das Kind im Grabmal des Vaters zu verbergen, das dem Feinde unverletzlich sei. Mit Schaudern geht sie an das Werk; dass sie den Sohn in das Grab legen solle, scheint ihr ein übles Vorzeichen. Wenn die Feinde nach Astyanax forschen, wolle sie ihnen sagen, er sei in den Flammen Trojas umgekommen. Die Mutter ermahnt den Sohn,

---

[1]) cf. Adolf Ebert, Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie vornehmlich im 16. Jahrhundert, p. 134 und 161.

um sich zu retten, das Bewusstsein seiner hohen Geburt von sich zu werfen, sich den Verhältnissen anzubequemen. Astyanax steigt in das Grabmal. Der Greis, welcher Andromache unterstützt hat, will sie entfernen, damit sie bei den Nachforschungen der Feinde das Geheimnis nicht aus Angst verrate. Doch schon naht Ulixes und verhindert Andromache hinweg zu gehen. Der Ithaker kommt, um Astyanax, die Hoffnung der Phryger, die Furcht der Danaer, von der Mutter zum Opfer zu fordern. Nicht aus eigenem Antriebe verwunde er das Mutterherz, das Schicksal gebiete ihm durch Kalchas' Mund die Forderung zu stellen. Andromache klagt, ihr Sohn sei ihr entrissen, sie wisse nicht, ob er tot sei oder noch lebe. Ulixes glaubt ihren Worten nicht, er droht ihr mit Gewalt, wenn sie ihres Sohnes Aufenthalt nicht angebe; doch es gelingt ihm nicht, die Mutter einzuschüchtern; er sagt, die Ruhe der Griechen verbürge nur Astyanax' Tod. Da eröffnet ihm Andromache, ihr Sohn liege bei den Toten und bekräftigt die Wahrheit dieser Angabe mit einem Schwur. Freudig will Ulixes diese Nachricht den Genossen bringen; doch plötzlich stockt er; wem denn traue er? der Mutter? die habe vielleicht aus Besorgnis für ihren Sohn einen Meineid geschworen. Ihr Seufzen, ihre gespannte Aufmerksamkeit auf jeden Laut verrät mehr Angst als Trauer. Mit List will er sie versuchen; er eröffnet nun der Mutter, dass Astyanax einem schrecklichen Tode entgegengehen sollte; er sollte vom Turme gestürzt werden. Der heftige Schreck, der Andromache erbeben macht, bestärkt Ulixes in seinem Verdachte. Er fährt fort, sie zu ängstigen; Hector's Asche solle in das Meer gestreut werden, wenn sein Sohn nicht zu erreichen sei. Darum müsse er Hector's Grabmal zerstören lassen. Diese Entweihung zerreisst Andromache das Herz. Sie ruft die Götter und Hector's Geist zu Zeugen an, dass sie den Sohn nur retten wolle, um des Vaters Ebenbild zu erhalten. Doch die Angst, ihres Gatten Grab entweiht, seine Überreste herausgerissen zu sehen, besiegt ihre Mutterliebe. Noch einmal fasst sie Hoffnung, den Rächer ihres Gatten zu retten; sie beschwört die Götter und Pyrrhus bei seinem Vater, das Heiligtum des Grabes zu schützen, umsonst — Ulixes geht, das Angedrohte zu vollziehen. In Todesangst wirft sich Andromache den Kriegern entgegen; ihre Ohnmacht erreicht nichts gegen die rohe Gewalt. Sie fällt Ulixes zu Füssen, sie beschwört ihn bei der Hoffnung auf das Wiedersehen mit seiner Gattin, seinem Vater und seinem Sohn. Ulixes bleibt unerbittlich; da ruft Andromache ihr Kind hervor; sie ermahnt ihn, den Sieger um Gnade anzuflehen. Früher schon habe ein königlicher Knabe den Alciden um Erbarmen gebeten und dieser habe Milde walten lassen; Ulixes möge von Hercules lernen. Ulixes bedauert, der Mutter Klagen nicht Gehör schenken zu können;

aber nicht er, sondern Kalchas verweigere ihr das Erbetene. Auf diese Antwort schmäht Andromache ihn als einen Feigling; ruhig und würdig weist Ulixes diesen Vorwurf zurück. Noch bittet Andromache um kurze Frist, um von ihrem Knaben Abschied zu nehmen. In rührenden Klagen strömt sie ihr herbes Leid aus; endlich lässt Ulixes den Astyanax hinwegführen.

Der Chor fragt, welcher Ort der Gefangenen harre; er führt eine Menge Namen auf. Jeder Aufenthalt sei erträglich, nur vor Sparta, Argos und Mycene, Neritos, Zacynthos, Ithaca möchten sie bewahrt bleiben.

Akt IV. Helena wirbt arglistig um Polyxena für Pyrrhus; Andromache weist sie ab; es sei die höchste Schmach, während Pergamum brenne, an Hochzeit zu denken. Sie schilt Helena, die an dem Unglück beider Völker Schuld trage. Helena sucht sich zu entschuldigen; sie bittet Andromache, sie möge Polyxena bewegen, Pyrrhus' Antrag anzunehmen. Andromache aber ahnt die List; Helena möge geradezu sagen, welches Übel sie sinne. Darauf enthüllt Helena das Schicksal, welches der Polyxena bevorsteht. Andromache beklagt Polyxena nicht, welcher der Tod Erlösung sei, sondern die arme Mutter, welche auch das letzte ihrer Kinder verliere. Hecuba beklagt ihre Tochter, ermahnt sie aber, ihr Geschick ruhig zu tragen. Helena erzählt der Andromache, dass sie von Pyrrhus durch das Loos gewonnen sei, dass Kassandra dem Agamemnon, Hecuba dem Ulixes folgen müsse. Hecuba verwünscht das Schiff, das sie tragen werde, und beschwört das Meer, die Flotte der Pelasger zu verschlingen.

Der Chor singt von der Erleichterung des Unglückes, welches der Betroffene mit Gefährten teilt; die Gefangenen haben diesen Trost nicht; sie werden getrennt, verschiedenen Herren zugeteilt. Bald bricht die Flotte auf, die Küste entschwindet und der Sohn zeigt der Mutter, die Mutter dem Sohn: dort wo der Rauch aufwirbelt, wo schwarze Nebel emporsteigen, war Ilion.

Akt V. Der Bote berichtet den Tod des Astyanax; die Mutter mischt ihre Klagen ein. Standhaft sei der Königssohn, im Bewusstsein seiner hohen Abstammung, dem drohenden Tode entgegengegangen. Auch die Jungfrau sei mutig gestorben, betrauert von den Phrygern und den Feinden. Hecuba klagt, dass der Tod ihr ganzes Haus dahingerafft habe; nur an ihr, der greisen, ruhebedürftigen, gehe er vorüber. Der Bote fordert zum Aufbruch auf.

Inhalt der Famine des Jean de La Taille. — In einem der Tragödie voraufgeschickten „Argument" gibt Jean de La Taille an, dass er die Fabel des Stückes aus „Josephus, Antiquitates", Buch 6 entnommen habe und erzählt dieselbe folgendermassen: „Nach diesen Ereignissen wurde das ganze Land von einer heftigen

Hungersnot betroffen, und der König David bat Gott demütig um Gnade für sein Volk, um Mitteilung der Ursache und des Mittels für die Abstellung eines so grossen Übels. Die Propheten antworteten, Gott verlange Rache für die Gabeoniter, welche Saul wider Recht und Gerechtigkeit hintergangen und getötet habe: dieser König habe den Eid gebrochen, welchen er ihnen einst durch seinen Hauptmann Josua und die Ältesten seines Volkes geschworen habe. Wenn daher der König den Gabeonitern gestatte, eine ihnen beliebende Strafe für den Tod ihrer Mitbürger festzusetzen, so werde Gott zufrieden gestellt sein, und das Volk von der schweren Bedrängnis befreit werden. Auf diesen Bescheid der Propheten liess der König die Gabeoniter kommen und fragte sie, was man für sie thun solle. Sie verlangten sieben männliche Personen aus dem Geschlecht und der Familie Sauls, um sie zu hängen. Der König liess diese suchen und lieferte sie den Gabeonitern aus, welche ihre Gefangenen nach ihrem Gefallen bestraften; und unverzüglich fiel Regen auf das Land, das fruchtbar wurde, wie vorher, und das Volk hatte Überfluss an Gütern, wie es gewohnt war." —

Akt I. David klagt, dass das Volk Israel durch die Hungersnot schwer geplagt wird. Er macht Gott Vorwürfe, dass er es aus der Knechtschaft, durch die Wüste und durch so viele Kämpfe geführt habe, um es in dem gelobten Lande ruhmlos verderben zu lassen. Das Volk werde das Land der Verheissung verlassen müssen, um Speise zu suchen. Bald aber wird sich der König des Vergehens, dessen er sich durch solche Anklagen gegen Gott schuldig macht, bewusst; er bittet um Vergebung und lenkt ein; Gottes Willen müsse man sich geduldig fügen, verhänge er Gutes oder Übles. Er bittet Gott, das Flehen seines Volkes zu erhören, es aus seiner Not zu befreien, lieber die Heiden zu bestrafen und ihm den zu nennen, welcher Gott so schwer beleidigt habe, als dass ganz Israel dafür büssen müsse.

Joab ermahnt seinen Herrn, der Vernichtung des ganzen Volkes vorzubeugen, nach glücklicheren Ländern zu ziehen; ob David wohl erwarte, dass Gott noch einmal Manna regnen lasse, oder Kiesel in Brot verwandele? David weist diesen Rat zurück; er werde das ihm angewiesene Land nicht verlassen, wenn es ihm nicht Gott selbst befehle. Man müsse Gottes Ratschluss zu erfahren suchen und den Grund, warum er das Volk strafe; nicht durch Zauberei dürfe dies geschehen, wie Jaob will, sondern der Prophet Nathan müsse gefragt werden; zu diesem macht sich Jaob auf den Weg.

Der Chor beklagt Israels Geschick; Jerusalem stehe von Bürgern verwaist da. Vor Hunger sterben die, welche Ägypten nicht ausrotten konnte, welche das Erithreische Meer ohne Schiffe

durchschritten, endlose Wüsten durchwanderten und tausend Könige besiegten. Mit einem Hymnus auf Gottes Gerechtigkeit schliesst der Chor.

Akt II. Rezefe, die Witwe Saul's, fordert Merobe, ihre Schwiegertochter, auf, den Klagen über die Hungersnot Einhalt zu gebieten; grösseres Leid bedrohe sie beide. Laut jammernd deutet sie an, dass Saul's Geschlecht vertilgt werden solle. Auf den Einwand der Merobe, man könne doch die Bestimmungen des Schicksals nicht vorher wissen, antwortet Rezefe, Saul sei ihr im Traum erschienen, mit Wunden bedeckt, von Blut überströmt, und habe sie aufgefordert, ihre Kinder und die der Merobe zu verbergen; denn sie seien von Gott bestimmt, geopfert zu werden, damit die Hungersnot aufhöre. Die beiden Frauen beklagen den drohenden Verlust, doch Merobe mahnt endlich, der Aufforderung Saul's nachzukommen. Sie schlägt vor, die Kinder in der Gruft ihrer Ahnen zu verbergen und sie für tot auszugeben, wenn man sie suche. Es gelingt ihr, die widerstrebende Rezefe zu überreden; in der Nacht wollen sie dann nach Jabes, in Galata, einer ihnen ergebenen Stadt, mit ihren Kindern flüchten.

Der Chor stellt das Beginnen der Frauen als völlig nutzlos hin; dem Willen Gottes könne sich niemand entziehen; für diese Wahrheit werden verschiedene Beispiele des alten Testaments angeführt.

Akt III. David erfährt von Joab, dass die Hungersnot aufhören werde, wenn die von Saul widerrechtlich getöteten Gabeoniter gerächt würden. Der Fürst derselben erscheint und David bittet ihn anzugeben, welche Rache er für die seinem Volk von Saul widerfahrene Vergewaltigung verlange; der Fürst fordert den Tod der Kinder seines Feindes Saul. Die Not seines Volkes zwingt David nach heftigem Widerstreben, den Gabeonitern zu willfahren. Joab geht die Kinder herbeizuholen.

Rezefe und Merobe sehen Joab; voll Furcht, ahnend, was die Ankunft ihres Feindes bedeute, zieht sich Merobe zurück, im Vertrauen auf die Gewandtheit ihrer Mutter, das Geheimnis zu verbergen. Joab gebraucht, um seinen Zweck zu erreichen, zuerst eine List; er beglückwünscht Rezefe, dass das Ende der Hungersnot gekommen sei; die Kinder und Enkel Saul's sollten den Ort, auf dem die Gabeoniter getötet worden sind, durch ein Opfer entsühnen; Rezefe aber, eingedenk der Warnung durch das Traumgesicht, klagt, ihre Söhne und Enkel seien von der Hungersnot hinweggerafft. Joab glaubt ihr nicht; man werde ihr durch die Folter das Geständnis erpressen, wo die Kinder sich befinden. Rezefe schwört, dass sie im Grabe liegen. Joab will, darüber erfreut, sich entfernen; doch er hält inne, weil er meint, die Mutter habe, um ihre

Kinder zu retten, falsch geschworen. Er ändert seinen Plan; er sagt Rezefe geradezu, dass ihre Söhne selbst zum Opfer bestimmt seien, dass sie gekreuzigt werden sollten. Der heftige Schreck der Mutter beweist ihm, dass sie noch für ihre Kinder fürchten müsse. Er droht, die Grüfte der Familie Saul's durchsuchen zu lassen. Die verzweifelnde Erregung der Rezefe steigert in ihm die Gewissheit, dass er dort die Kinder finden werde.

Der Chor preist Gottes Güte, welche dem Sünder Zeit zur Busse gebe und den Reuigen belohne. Wenn der Gute auch auf Erden entbehre, im Jenseits werde er ewigen Lohn empfangen. Die Gerechtigkeit Gottes aber strafe den verstockten Sünder; selbst wenn Gott eine Zeit lang zögere, so höre am Ende doch seine Geduld auf, um desto strenger Gericht zu halten. So sehe man jetzt das ganze Geschlecht Saul's im Verderben.

Akt IV. Rezefe ruft ihre Söhne aus der Gruft; sie bittet Joab um Schonung. Joab wird durch ihr Flehen erweicht, kann aber seiner Rührung nicht stattgeben, da, wenn Israel gerettet werden soll, die gemordeten Gabeoniter gerächt werden müssen; die Kinder müssen geopfert werden, denn Gott will es. Nun überhäuft Rezefe ihren Widersacher mit Schmähungen; sie wirft ihm seine Mordthaten an ihren Verwandten vor. Wie eine Tigerin werde sie ihre Kinder verteidigen. Sie fordert ihre Kinder auf, Joab um Gnade zu bitten; doch beide, Armon wie Mifibozet verweigern, sich der Art zu erniedrigen. Da sie von der Herrschaft ausgeschlossen seien, dulde es ihr königliches Blut nicht, als Unterthanen zu leben. Joab bestärkt sie in dieser Gesinnung; durch den Tod, welchen sie für die Rettung ihres Volkes, für das sie geboren seien, erleiden sollen, werden sie unsterblichen Ruhm gewinnen. Die Mütter Israels werden sie verehren und beweinen gleich der Tochter Jephtha's. Rezefe will den Entschluss ihrer Söhne wankend machen; sie sagt, den Toten nütze der Nachruhm nichts; doch ihre Söhne bleiben fest. Sie nehmen Abschied von der widerstrebenden Mutter; Armon sagt, die Einzelne müsse ihr Glück für das Wohl der Gesamtheit opfern. Von Schmerz zerrissen will die Mutter mit den Söhnen sterben; doch Mifibozet weist sie zurecht. Als letzte Bitte richtet Rezefe an ihre Söhne die Mahnung, aus der Unterwelt strafende Geister zu senden, die ihre Feinde und Mörder züchtigen sollen. Die Söhne reissen sich los und folgen Joab.

Der Chor besingt die Liebe der Mutter, die nichts übersteige, und die Aufopferung der Söhne, deren Erinnerung nie in den Herzen erlöschen werde.

Akt V. Der Bote erzählt der jammernden Merobe die Vollziehung der Kreuzigung. Der standhafte Sinn der Gekreuzigten, welcher gegen alle Qualen unempfindlich gewesen sei, hätte nur

durch den Anblick der trostlosen Mutter zu Thränen und Klagen bewegt werden können. Sie hätten die Mutter gebeten, wegzugehen, um ihre Leiden nicht zu vermehren; Rezefe aber habe sich nicht losreissen können. Merobe spricht den Entschluss aus, ihre Kinder nicht überleben zu wollen.

Von Jean de La Taille urteilt Parfaict, Hist. du Théâtre Franç. III, 332—333: „Cet auteur n'a jamais rimé que malgré Minerve. Saul Le Furieux et Les Gabeonites sont deux Tragédies si misérables qu'il n'est pas possible d'en soutenir la lecture;" und von der Famine a. a. O. p. 361: „S'il étoit possible de faire un plus mauvais Poëme que la Tragédie de Saul Le Furieux, celui-ci le surpasseroit". Diese wenig einladende Kritik ist mehr auf den Stil und die Sprache zu beziehen, als auf den Gehalt und die Entwickelung der Tragödie. Es lässt sich gar nicht leugnen, dass Jean de La Taille die Feder sehr unbeholfen führte, was bei seinem Stande als Kriegsmann im 16. Jahrhundert niemand Wunder nehmen kann. In betreff der Tragödie aber als Tragödie ist das Urteil sehr zu mildern. Die Wahl des Stoffes ist, wie schon Ebert a. a. O. p. 134 sagt, eine glückliche; „denn," so fährt jener Litterarhistoriker fort, „solche (nämlich biblische) Stoffe eignen sich sehr wohl für die den Alten entlehnte Form der Tragödie: der wichtigste Grund ist, dass sie bei einfacher innerer Grösse, die wenigstens vielen eigentümlich ist, durch den religiösen Heiligenschein, mit welchem sie für die Phantasie der Zuschauer umkleidet werden, einen gewissen idealen Charakter schon mitbrachten; sie auch hatten also eine religiöse Weihe, wie die Stoffe der griechischen Tragödie, welche letztere freilich zugleich nationalen Ursprungs waren: jener ideale Charakter machte sie für die Form des Idealismus homogen. Deshalb war die von Jean de La Taille eingeschlagene Bahn eine richtige, obwohl er selbst darauf von dem Ziele noch sehr weit entfernt blieb."

Die glückliche Wahl des Stoffes hat de La Taille in Hinsicht auf Anlage und Durchführung der Tragödie sehr begünstigt. Sie hat ihn die Sprünge, die massenhaften Episoden seines Musters Seneca vermeiden lassen und seinem Werke zu einer einheitlichen Handlung verholfen. Von den Troaden des Seneca, dem der Famine zu Grunde gelegten Stücke, sagt Klein:[1]) „Aus zweien von Euripides' in Bau und Ökonomie verfehltesten und zerfahrensten Tragödien, aus der Hekabe und den Troaden zusammengeschweisst, konnten Seneca's Trojanerinnen nicht anders als zu einem, in bezug auf Gliederung und Einheit unförmlichen Missgeschöpf erwachsen." Ziehen wir nun in betracht, dass de La

[1]) Geschichte des Dramas II, p. 383.

Taille besonders jene Szene zwischen Andromache und Ulixes zum Vorbild genommen, von der Klein a. a. O. p. 386 urteilt: „Den Akt, jene Szene insbesondere halten wir, nach Abzug der Auswüchse, für einen der pathetisch mächtigsten und theatralisch grossartigsten in dem Gesamtvermächtnis der klassischen Tragik“ — und erinnern wir uns, dass es de La Taille möglich war, eine Komödie in Prosa zu schreiben, welche Parfaict a. a. O. von dem abfälligen Urteile über die Tragödien mit folgenden Worten ausnimmt: „Il s'en faut bien que je pense de même de sa Comédie des Corrivaux: On y trouve du Comique, et un plan de Pièce assez passable,“ so dürfen wir vielleicht für unseren Autor ein nicht ganz unbedeutendes Verständnis für dramatisch Wirksames und für Behandlung der dramatischen Technik in Anspruch nehmen; ja es möchte uns beinah scheinen, als ob Parfaict sein Urteil über die Famine des Jean de La Taille nicht auf selbständige Einsicht in dieses Werk gegründet habe, trotzdem wir ihm das „rimé malgré Minerve“ beziehentlich des Jean de La Taille durchaus zugestehen müssen.

Es erübrigt noch das Verhältnis der Troades und der Famine näher zu besprechen. Im ersten Akte zeigt die Famine einen unleugbaren Fortschritt gegen die Troaden in der Bewegung der Handlung. Denn während bei Seneca der erste Akt nach Klein a. a. O. p. 387 „nur als Vorspiel verläuft“, so führt uns der entsprechende der französischen Tragödie nach der Exposition Schritt für Schritt der Verwickelung entgegen. Wir erfahren das Leiden des Volkes und sehen die ersten Schritte zur Abstellung desselben geschehen, indem durch den Propheten der Wille Gottes erforscht werden soll. Der Geist Achill's und der Seher Kalchas, welche beide vereint in der Tragödie des Seneca das Schicksal darstellen, indem jener die Opferung der Polyxena, dieser den Tod des Astyanax fordert, werden durch die Prophetengabe des Nathan auf eine Person reduziert.

Im 2. Akt der Famine verbergen die beiden Frauen, gewarnt durch den Traum der Rezefe, ihre Kinder, was bei Seneca erst im 3. Akt erfolgt, während den 2. der Bericht des Talthybius und der Streit zwischen Agamemnon und Pyrrhus ausfüllt, welchen Kalchas zu Gunsten der Opferung der Polyxena und des Astyanax entscheidet. Nun erst trat Andromache, wie schon oben bemerkt, auf, um ihren Traum zu erzählen und Astyanax zu verbergen, wobei sie, als sie sich entfernen will, von Ulixes aufgehalten wird. Bei de La Taille ist entsprechend David von der Notwendigkeit, den Gabeonitern Genugthuung zu gewähren, von Joab unterrichtet worden und muss dem Fürsten der Gabeoniter die Auslieferung der Nachkommen Saul's zugestehen, welche Joab zu holen geht. Die Szene zwischen Joab und Rezefe entspricht der zwischen Ulixes und Andromache, ohne dass allerdings die Sprache des Franzosen nur

im geringsten an die Schilderung des Seelenleidens, des heftigsten Kampfes zwischen Gatten- und Kindesliebe, des Ringens der Verzweiflung der Mutter mit der List des Feindes und seiner Unerbittlichkeit bei Seneca heranreichte.

Eine Abweichung tritt uns alsdann entgegen in der Zeichnung der beiden Söhne Saul's, Armon und Mifibozet, im Vergleich zu dem Astyanax des Seneca. Während der unschuldige Tod, dem dieser gezwungen entgegengeht, die römische Tragödie um eine tragische Person bereichert, werden die Söhne Saul's zu Märtyrern für das Wohl ihres Volkes, in denen die Gewissheit, ihren Mitbürgern Erlösung von der Hungersnot zu bringen, ihr ebenfalls unverschuldetes Leiden übertäubt. Dadurch fällt für sie der Charakter des Tragischen fort und es bleibt als solcher nur noch der der beiden Frauen Rezefe und Merobe.

Der Charakter des David vereinigt Züge der Hecuba in ihren Klagen mit solchen des Agamemnon; er ist aber glücklicher als der des Agamemnon, denn das Nachgeben auf Seiten des jüdischen Königs in der Frage der Überlieferung der Kinder an die Gabeoniter erscheint, verglichen mit dem des Griechenführers, bei weitem gerechtfertigter, da die drohende Auflösung seines Volkes auf seine Entschliessungen einen viel stärkeren Druck ausüben muss, als das Erreichen günstigen Segelwindes für die siegreichen Danaer auf die des Agamemnon; zumal sind die Gründe der Menschlichkeit, welche der mykenische König gegen Pyrrhus ins Treffen führt, doch garnicht mit seinem Charakter in Einklang zu bringen, da „er, der unmenschliche Vater, seine eigene Tochter in einer ähnlichen Lage hatte schlachten lassen!" cf. Klein a. a. O. p. 384.

Das Auftreten und die Haltung des Joab entsprechen dem des Ulixes des Seneca.

Der 5. Akt, der Bericht des Boten, ist gleichfalls dem Muster Seneca's nachgebildet; der behandelte Gegenstand, die Kreuzigung, wird zwar auch mit aller Ausführlichkeit erzählt, wie bei Seneca der Sprung des Astyanax von dem Turme, aber de La Taille schwelgt nicht so im Grässlichen, wie Seneca, welcher den Körper des Knaben nach dem Sturze noch ausführlich beschreibt.

Nicht nur stofflich und in der Anlage seines Dramas ist de La Taille von Seneca abhängig, auch sprachlich und formell finden sich zahlreiche Belege für seine Nachahmung. Wir lassen die wichtigsten Quellen in Kürze folgen.

Entlehnungen und Übersetzungen aus den Troades des Seneca.

1. Metapher der Schilderung (eines ruhenden Bildes).

lat.: (Ulixes) Alios parentes alloqui in luctu decet:
tibi gratulandum est, misera, quod nato cares,

quem mors manebat saeva praecipitem datum
turre, lapsis sola quae muris manet.
Andr. Reliquit animus, membra, quatiuntur, labant
torpetque vinctus frigido sanguis gelu. Troades 624.
nfr.: Joabe. On console ô chetiue,
Les meres quand la mort de leurs enfans les priue,
Mais en la mort des tiens selon ce qui ie voy
Tu te dois resiouir, car iceux ie deuoy
Mener en Gabeon, non pour sacrifier
Mais las, à celle fin de les crucifier.
Rezefe: Crucifier, bon Dieu! ah ie sen vn glaçon.
Qui penetre mes os d'une estrange frisson. Fam. f. 20ʳ2.

Das lateinische Bild der Eiseskälte, welche den Körper ergreift, für den Begriff Schauder, Entsetzen, ist im Französischen vorgeschritten bis zu dem Eise selbst, das die Glieder durchdringt.

2. Metonymie (beruhend auf Kausalverknüpfung).

lat.: O dulce pignus, o decus lapsae domus
summumque Troiae funus, o Danaum timor,
genetricis o spes vana. Troades 768.
nfr.: O mon support! ô de vostre parente,
Le vain espoir! ô fils que ie lamente!
O seul honneur de vostre maison veuue. f. 26ʳ20.

3. Synekdoche.

lat.: Ad genua accido
supplex, Vlixe, quamque nullius pedes
novere dextram pedibus admoveo tuis. Troades 693.
nfr.: Nous courbons les genoux
Deuant tes pieds. f. 22ʳ25.

4. Das Beispiel.

lat.: O nate, magni certa progenies patris,
spes una Phrygibus, unica afflictae domus,
veterisque suboles sanguinis nimium incliti
nimiumque patri similis: hos vultus meus
habebat Hector, talis incessu fuit
habituque talis, sic tulit fortes manus,
sic celsus umeris fronte sic torva minax
cervice fusam dissipans iacta comam. Troades 468.
nfr.: O mes chers fils l'espoir de vostre mere,
Le seur estoc de Saül vostre pere,
Duquel en tout vous retenez l'image:
Car tel son front, tel estoit son visage,
Il vous auoit le col ainsi haussé,
L'epaulle large, et le poil retroussé,
Vn tel marcher, vn tel port venerable,
Vn tel regard et maintien tout semblable. f. 13ʳ5.
lat.: Vlix. Verberibus igni morte cruciatu eloqui
quodcumque celas adiget invitam dolor
et pectore imo condita arcana eruet:
necessitas plus posse quam pietas solet.
Andr.: Propone flammas, vulnera et diras mali
doloris artes et famem et saevam sitim

variasque pestes undique, et ferrum inditum
visceribus istis, carceris caeci luem,
et quidquid audet victor iratus timens:
animosa nullos mater admittit metus. Troades 588.

nfr.: Joabe. Les verges, les tourmens, la douleur et la flamme,
Tireront les secrets du plus creus de vostre ame,
Faisants la pieté ceder à la contraincte.
Rezefe. Premier que dans mō cueur i'admette aucune crainte
Qu'on me mette en auant le feu, la soif, la faim,
La rouë, les crochetz, la chartre, le poullain,
Qu'on face entrer l'epieu par force en mes entrailles
Qu'on pincette mon corps de bouillantes tenailles,
Qu'on me face sentir les playes miserables,
Et tous les ars desquelz on genne les coulpables. f. 20r24.

Jean de La Taille schiesst hier noch weit über das Ziel, welches Seneca ihm steckte; er begnügte sich nicht mit der Aufzählung der Qualen, welche der Römer bietet, sondern er bemüht sich noch obendrein, die möglichst vollständige Liste der Requisiten einer Folterkammer zu überliefern.

lat.: haec nota quondam turris et muri decus,
nunc sola cautes, undique adfusa ducum
plebisque turba cingitur; totum coit
ratibus relictis vulgus. his collis procul
aciem patenti liberam praebet loco,
his alta rupes, cuius in cucumine
erecta summos turba libravit pedes.
hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit
et tota populo silva suspenso tremit.
extrema montis ille aerupti factit,tecta vel saxum imminens
muri cadentis pressit, atque aliquis (nefas)
tumulo ferus spectator Hectoreo sedet. Troades 1075—87.

Dieses treffliche, ausführliche Bild gibt La Taille ebenso anschaulich wieder:

nfr.: la tourbe à la fois
Accourt de toutes pars, et se pressant ondoye
Comme le flot de l'eau, quand elle n'est pas coye,
L'vn s'ebranche à vn Pin, les autres à vn chesne,
Cestuy à vn Laurier, cest autre à quelque Fresne,
Les vns montent dessus des murailles brisees,
Les autres eloingnez asseurent leurs visees
De la marge du mont: bref la place rebruit
Du peuple qui pour voir à grand'foulle se suit. f. 28v24.

5. Figuren.

Das Polyptoton.

lal.: non f l e t e turba omnium
qui f l e t u r. Troades 1100.

nfr.: A ces mots vn chacun p l e u r e piteusement
Mais ceux que l'on p l e u r o i t ne p l e u r e n t nullement. f. 29v5.

O. Kulcke.

Schlegel und Molière.
Eine historische Studie.*)

Allgemeines.

I. Deutschland und die französische Litteratur im 19. Jahrhundert.

„Deutschland" rief einst Lessing mit Stolz aus, „hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht!" Deutschland im Gegensatze zu Frankreich. Hätte er in die Zukunft geschaut, er hätte dem Satz die andere Wendung gegeben: Noch hat sich Deutschland durch keinen Bouhours lächerlich gemacht.

Das 19. Jahrhundert ist die Ära der deutschen Bouhours. Sie zählen nach Tausenden. Und was für welche! Der arme Franzose hatte nur gefragt, ob wir geistreich, witzig sein könnten;[1]) und selbst Leibnitz zeigte nicht übel Lust, die Frage zu verneinen. Noch mehr Swift, Bilderdyk, Holberg, ein Engländer, ein Holländer, ein Däne. Unsere Bouhours streiten Molière das Genie ab und seinem Volke die Fähigkeit, Genies hervorzubringen.

Während des grössten Teils dieser Periode ist Shakespeare der Gott der deutschen Kritik und ihr erstes Gebot: „Du sollst keine Götter haben neben ihm!" Nur französische Eitelkeit und Überhebung kann ihre Unfehlbarkeit, seine Göttlichkeit bezweifeln. Eine Todsünde ist es, Molière oder gar Racine und Corneille ihm an die Seite zu stellen.

Man wusste nicht mehr, dass ein alter Fritz Voltaire dem Shakespeare vorzog und selbst die besten Werke des Britten als abscheuliche, jämmerliche Produkte verdammte.

*) Die Redaktion bringt die obige noch von mir angenommene Abhandlung des berühmten Moliéristen zum Abdruck, ohne die darin ausgesprochenen Ansichten allenthalben zu teilen. *Gustav Kœrting*.

[1]) Der Kardinal du Perron aus Bern hatte schon vorher bemerkt, „dass der Jesuit Gretser für einen Deutschen Geist genug habe." Flögel, Geschichte der komischen Litteratur 1784, I, p. 194.

Ein Bericht aus dem 18. Jahrhundert über den Eifer, womit Frankreich sich der deutschen Litteratur zuzuwenden anfing,[1]) schloss mit der Frage: Bouhours, wo bist du?

Im 19. erfolgte die Antwort: Ich bin nach Deutschland hinübergezogen.

II. Deutschland und Molière im 19. Jahrhundert.

Im 17. und 18. Jahrhundert war von Gegnern Molière's kaum zu berichten.[2]) Es gab nur verschieden geartete Freunde. Einige zogen die Charakterkomödie vor, andere die Posse, wieder andere liessen beiden Gerechtigkeit widerfahren.

Nicht so im neunzehnten. Hier führen die Gegner den Reigen. Und unter diesen ragt einer vor allen hervor. Er ist der Leithammel, sie die Heerde. Ihm muss ein besonderer Abschnitt gewidmet werden.

Dann aber nahn sich schwankende Gestalten. Während bei einigen die Bewunderung fast nur als Maske erscheint, halten sich bei anderen Lob und Tadel die Wage. Doch schon hier stossen wir auf begeisterte Freunde des Dichters. Nur weisen sie ihm, in Vergleich mit anderen, nicht den Platz an, der ihm gebührt, der ihm anderswo angewiesen wird und einst auch in Deutschland angewiesen wurde.

Ich schliesse mit den entschiedenen Bewunderern. Auch hier nehme ich eine Sonderung vor: Teils geben sie bloss ihrer Bewunderung Ausdruck, teils machen sie den Gegnern Opposition. Und diese Opposition gilt dem Leithammel allein oder ihm und der Heerde.

Man sieht, der neuen Kategorien sind viele. Wollte man noch die des vorigen Jahrhunderts aufrecht erhalten, es wäre keine Gliederung mehr möglich. Nicht einmal die oben genannten lassen sich streng und ohne Unbequemlichkeit durchführen.

Erst also die Gegner: Der Hammel und seine Heerde. Ihr folgen die schwankenden Gestalten.

Diesen schliessen sich naturgemäss die Verteidiger an, die ihnen entgegentreten, und diesen wieder die Bewunderer und Freunde.

Die erste vollständige Verteidigung fällt in das Jahr 1869, kurz vor dem französischen Kriege. Es liegt in der Natur der Sache, dass man da wieder eine Teilung vornimmt. Ich werde also

---

[1]) Es gab wohl auch einige Dii minorum gentium, nur war keiner in Gallien geboren.

[2]) Diese Arbeit bildet die Fortsetzung der Schrift: Deutschlands Urteil über Molière bis zum Regierungsantritt A. W. v. Schlegel's. Oppeln, Georg Maske. 1883.

bei der Aufzählung der Gegner, sowie der Verteidiger, Bewunderer und Freunde den ersten Abschnitt mit dem Jahre 1869 schliessen.

A. Drei Gegner.

1. Die politischen Verhältnisse. Zwei patriotische Gegner: Arndt und Fichte.

Schon Ende des 18. Jahrhunderts standen sich Freund und Feind der französischen Litteratur, wie Welf und Waiblinger, in erbittertem Kampf gegenüber. Aber der vom Feinde ausgestreute Same fand keinen Raum in dem von der französischen Pflanze in Anspruch genommenen Boden.

Erst waren wir bei den Franzosen in die Schule gegangen, dann etablierten wir uns auf eigene Hand. Der Lehrling ward selbständig und arbeitete, nach seiner Individualität, weiter auf dem vom Meister gewiesenen Wege. Des Meisters Lehrherren waren jetzt die seinen geworden.

Als echter Schüler von Racine und Boileau stellte er der französisch-griechischen Kunst eine deutsch-griechische gegenüber.

Aber dies konnte nicht geschehen, ohne, im Gegensatz zur französischen Auffassung, die deutsche energisch hervorzukehren, und so glaubte man wohl, gerade in dem Augenblick, wo man sich zum ersten mal als vernünftiger Schüler der Franzosen benahm, über diese hinwegsehen zu dürfen.

Für Molière war dies ohne schlimme Folgen geblieben. Eher das Gegenteil. Neben der alten Schule, welche Strenge der Form und Moral zu sehr betonte, gelangte eine volksmässige, freiere zur Geltung. Ward diese wohl auch einmal der Charakterkomödie nicht ganz gerecht, den Possen wandte sie um so viel mehr Aufmerksamkeit zu. Und es wuchs die Zahl derer, welche dem ganzen Molière Gerechtigkeit widerfahren liessen. Im Gegensatz zu Aristophanes, Calderon und Shakespeare galt er als das Ideal der Komödie.[1])

Selbst die jener Zeit eigene Gefühlsduselei und Sentimentalität, welcher Werther und das rührende Lustspiel ihre Entstehung verdanken, waren nicht im Stande, die klare, reine Komik Molière's aus der Gunst des Volkes zu verdrängen. Dazu musste die fremde Pflanze überhaupt mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden, und dann der Thau des Himmels, Sonne und Regen, Wetter und Wind das Gedeihen neuer Keime begünstigen.

---

[1]) Siehe darüber mein Buch: Deutschlands Urteil über Molière bis zum Regierungsantritt A. W. v. Schlegel's. Oppeln 1883.

Und, seltsam! Von Frankreich selbst brauste das Unwetter herauf über die deutschen Lande, das, hundertjährige Eichen entwurzelnd, den Boden bis aufs tiefste durchwühlend, wie in der Politik, so auch in der Litteratur der Herrschaft des Ancien Régime ein Ende machte.[1]) Es war die grosse französische Revolution!

Erst hatte auch Deutschland ihr zugejauchzt. Selbst die von E. M. Arndt 1802 und 1803 veröffentlichte Beschreibung einer Reise durch Frankreich atmet Begeisterung für Charakter, Sitten, Sprache, Kunst und Litteratur der Franzosen.

Da kam Napoléon. Er knechtete Deutschland und erbitterte Fürsten und Völker.

1803 konnte Arndt nicht Worte genug finden, um seiner Bewunderung vor dem liebenswürdigen Volke und vor seinem Tänzer Vestris Ausdruck zu geben. Molière war der grosse Molière. Die Franzosen hatten der guten und beliebten alten Bühnenstücke so viel, — wegen der Menge konnte man sie nur selten spielen und so behielten sie immer den Reiz der Neuheit.[2]) Und später? Bis in den Pfuhl der Hölle verdammt er, was an das Volk erinnert, Charakter, Sitten, Sprache, Kunst und Litteratur.[3])

Denselben Geist atmen die im Winter 1807 bis 1808 zu Berlin gehaltenen und noch in demselben Jahre gedruckten Reden an die deutsche Nation, in denen Fichte[4]) zum mutigen Ausharren im Kampfe gegen Frankreich auffordert, „in ihrer feurigen, aus inniger Überzeugung hervorgegangenen Beredsamkeit ein Denkmal der edelsten Gesinnung.“ Der Franzose ist ihm das Volk einer toten Sprache, bei dem der Trieb des Denkens, sowie die Sprache klarer und bestimmter wird, in den Fesseln derselben immer mehr erstirbt. „Zuletzt wird die Philosophie eines solchen Volkes mit eigenem Bewusstsein sich bescheiden, dass sie nur eine Erklärung des Wörterbuches, oder, wie undeutscher Geist unter uns dies hochtönender ausgedrückt hat, eine Metakritik der Sprache sei; zu allerletzt, dass ein solches Volk etwa ein mittelmässiges Lehrgedicht über die Heuchelei in Komödienform für ihr grösstes philosophisches Werk anerkennen wird.“[5]) Das mittelmässige Lehrgedicht ist — Molière's Tartuffe.

Schon Fichte spricht den Franzosen alle Fähigkeit für höhere

---

[1]) D. h. vollständig ein Ende machte.

[2]) Bd. VI, p. 113.

[3]) Näheres hierüber in meiner Abhandlung: Arndt's Urteile über Frankreich und V. Hugo's Urteile über Deutschland (Zeitschr. für neufranz. Sprache und Litt. 1882).

[4]) 1762—1814.

[5]) Erste Ausgabe 1808, S. 154—155, Rede V.

Poesie ab.[1]) Nur eine lebendige Sprache (wie die deutsche!) kann eine Dichtung in höherem Sinne haben, nicht eine tote, indem in ihr alle Bedingungen dazu nicht vorhanden sind.

Bezeichnend ist eine Bemerkung über unsere Vorliebe für das Fremde: „Der Gipfel unseres Triumphes ist es, wenn man uns gar nicht mehr für Deutsche, sondern etwa für Spanier oder Engländer hält, je nachdem nun einer von diesen gerade am meisten Mode ist.“[2])

Einst war Frankreich Mode. Jetzt sind es Spanien und England. Im Kampfe gegen Napoléon war dies ein Bundesgenosse gewesen, jenes schien es werden zu sollen.

Arndt und Fichte bekämpften Napoléon selber. In litterarischer Hinsicht wagten sie nur Streifzüge ins feindliche Land, Plänkler- und Vorpostengefechte. Bei jenem war das Andenken Molière's erloschen, dieser griff die französische Dichtung allgemein, von Molière bloss den Tartuffe an. Ein „Dritter im Bunde“ verlegt den Kampf aufs litterarische Gebiet. Der lebende Löwe ist ihm zu stark. Er fordert einen Toten in die Schranken. Deutschland an den Franzosen zu rächen, beweist er, dass Molière kein Dichter sei.[3])

2. Der Dritte im Bunde.

Arndt und Fichte waren Männer von echtem Schrot und Korn, aus einem Guss, die des Vaterlandes Schmach aufs tiefste empfanden und sich nur von einem Gefühle leiten liessen, Hass gegen den Erbfeind. Machte sie dies ungerecht gegen die französische Litteratur, so muss auch der Freund derselben es ihnen als Ehre anrechnen. „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, hat keinen zu verlieren.“ Das Vaterland war ihnen alles und ihr Hass nur der von der Liebe geworfene Schatten.

Der Knappe, der sich unterfing, in dem Turnier zwischen Frankreich und Deutschland Molière aus dem Sattel zu heben, steht nicht im Verdacht des Patriotismus. Er benutzte aber den der Zuschauer, um sie für seine Sache zu gewinnen.

Delila Schlegel und Simson Molière.

Ein Daniel kommt zu richten, ja, ein Daniel!
Wie ich Dich ehr', o weiser junger Richter!
Schlegel-Shakespeare.

Und Delila Schlegel sprach zu Molière: „Sage mir, worin Deine grosse Kraft sei, und womit man Dich binden möge, dass man Dich zwinge.“

---

[1]) S. 157.
[2]) S. 162.
[3]) Dies soll er wörtlich Byron gegenüber geäussert haben.

Und Molière sagte ihr sein ganzes Herz und sprach: „Wenn Du mich beschörest, so wiche meine Kraft von mir."

Und sie liess ihn entschlafen auf ihrem Schoss und schor ihm die sieben Locken seines Haares. Und sprach zu ihm: „Philister über Dir!" Die Philister aber griffen ihn und stachen ihm die Augen aus, und er musste mahlen im Gefängnis. —

Mit einem Eselskinnbacken schlug Simson tausend Philister.

In der Litteraturgeschichte pflegen die Rollen zu wechseln. Delila scheert ihrem Simson das Haupt, und mit dem Kinnbacken eines Esels, vielleicht auch eines anderen Simson, geben ihm die Philister den Rest.

Molière zu zermalmen, gaben ihre Kinnbacken die grössten Lustspieldichter der Welt her.

1. Das Publikum und die Schlegel'sche Taktik.

Hast schon einen Krieg mitgemacht, lieber Leser? Nicht auf dem Schlachtfelde, den Säbel in der Faust; nein, mit dem Mund, als Philister daheim, oder auch mit der Feder, als unser Korrespondent oder Spezial-Berichterstatter, d. h. als Angehöriger einer der kämpfenden Parteien? Sahst schon einem Hund- oder Hahnengefecht zu? Einem lebhaften Wettrennen? und beobachtetest die dabei interessierten Zuschauer? Warst wohl selbst mit dem Herzen dabei beteiligt?

Nun, dann brauche ich dir nicht zu sagen, wie da auch die ruhigsten Gemüter in Wallung geraten.

Zu Anfang des Jahrhunderts — wir hörten es — war der Kampf zwischen Deutschland und Frankreich entbrannt. Zur Wut des Kämpfers gesellte sich bei uns die des Besiegten. Da kommt Schlegel und fordert vor einem deutschen Publikum einen Franzosen in die Schranken.

Welcher Landsmann, der es irgendwie mit seinem Gewissen vereinigen konnte, musste nicht Partei ergreifen gegen den Erbfeind, dessen litterarisches Joch wir kaum abgeschüttelt, und der sich nun vermass, uns politisch zu knechten? Liess er sich für einen der Kampfhähne auf eine Wette ein, so war es schwerlich für den welschen, es sei denn, dass er dessen persönlichen Vorzüge zu gut kannte und ihn ganz ins Herz geschlossen. Schlegel verstand es, in geschickter Weise diese Stimmung zu verwerten.

Es war in dem Jahre achtzehnhundert und acht,[1]) so berichtet er selber, dass „Österreichs huldvoller Monarch ausnahmsweise und unmittelbar mit eigener Hand dem Fremdling erlaubte," mitten in den Mauern Wiens, seiner Hauptstadt, die Schranken

---

[1]) Schlegel's eigene Worte.

aufzuschlagen, „ein ehrenvoller Beweis seines gnädigen Zutrauens, das der Fremdling, der nicht das Glück hatte, unter Seinem Scepter geboren zu sein, und nur als Deutscher und Weltbürger sich gedrungen fühlte, Ihm Heil und Segen zu wünschen, noch nicht hatte verdienen können." Und wie schon vorher „viele erleuchtete Gönner, eifrige Beförderer alles Guten und Schönen, sich seine Dankbarkeit verpflichteten durch den Vorschub, den sie seinem Unternehmen thaten, so auch durch die Aufmunterung, die sie ihm bei der Ausführung angedeihen liessen. Ein glänzender Kreis von dreihundert Zuschauern und Zuschauerinnen, darunter nicht wenige Männer, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staat und in der Armee bekleideten, verdienstvolle Gelehrte und Künstler, Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung" verfolgten „mit fortgesetzter Aufmerksamkeit" das interessante Schauspiel und „hoben jeden Hieb, der des Beifalls wert scheinen konnte, bereitwillig hervor."

Und in der letzten Stunde endlich, als der Sieger „Erinnerungen des altdeutschen Ruhmes erregte, jedem vaterländisch Gesinnten heilig, und dadurch die Gemüter feierlich stimmte, da zeigte sich eine allgemeine Rührung, erregt durch so vieles, was man nicht sagen konnte, aber worüber sich die Herzen verstanden. Auf dem, Napoléon unzugänglichen Gebiete des Denkens und Dichtens fühlten die sonst vielfach getrennten Deutschen ihre Einheit, und mitten unter verworrenen Aussichten wandelte sie eine erhebende Ahnung an von dem grossen unsterblichen Berufe ihres seit uralter Zeit in seinen Wohnsitzen ungemischt gebliebenen Volkes."[1])

So berichtet von seinem Kampf gegen den Franzmann und dem Eindruck aufs Publikum der von diesem gekrönte Sieger.[2])

Fichte erzählt, dass Spanien, England Mode war. Vorher schon waren es die Dichter der Griechen. Auch dies macht sich Schlegel zu Nutze. Die Simsons, welche er zu seiner Hilfe aufbot, sind aus Griechenland, Spanien und England.

Der Spanier, Calderon, ward 1803—1809, der Britte schon seit 1797 von ihm selbst mit der passenden Rüstung versehen; der Gallier hingegen musste sich mit dem Rock von 1752[3]) und dem von Zschocke für ihn zugeschnittenen Frack damaliger Kommerzienräte behelfen.

Und der Rufer im Streit? Der Heerführer selber?

Seltsam! — und doch gebührte es sich so vor dem glänzenden Kreis von Zuschauern und Zuschauerinnen von der

[1]) Vergleiche Fichte über die „gemischten" Franzosen.
[2]) Vorrede zu den Vorlesungen.
[3]) Übersetzung von Bierling.

gewähltesten geselligen Bildung —, der Franzosenfeind war, wie 10 Jahre später,[1]) schon damals nach der neuesten Pariser Mode gekleidet. Kein Lessing'scher Wappenrock, Säbel und Glacée, nein! Schniepel und Glacé**handschuh**, ganz parfümiert von guter Gesellschaft und eau de mille fleurs. Auch stand es ihm besser als Molière, dem fränkischen Riesen.

Wie Shakespeare sein Bundesgenosse, war ein Sohn Shakspeare's sein Vorbild. Ein Kavalier aus dem Hamlet! Nur nicht Hamlet selbst, sondern der in Paris ausgebildete Laërtes. Die Blüte der Zierlichkeit und Eleganz, auch in der Hitze des Gefechts. Und wie Laërtes seine Waffe kehrt gegen Hamlet, so er gegen Hamlet's edlen Bruder Alcest, und, wie dort, so auch hier — die Spitze des Degens vergiftet.

Freilich, der Degen war ein Galanteriedegen, und der Held kein Napoléon, sondern Cagliostro, sein Stab der eines Prestidigitatore, der Zauber aber — sein Gift und das Geschick, dasselbe zu verwerten.

Hiermit hatte es eine eigene Bewandtnis.

Kennst du das Sprichwort: „Nach dem Regen scheint die Sonne?“ und die in ihm wirkende Kraft der Antithese? Weisst du, weshalb bei einem Neger das Weiss der Augen so energisch hervortritt? — Wie das Volk, die Natur, sucht auch die Kunst durch Antithese zu wirken. Schlegel hatte ihren Wert kennen gelernt. Er war nicht der Mann, sich das Mittel entgehen zu lassen.

Wozu seine gesamten Simsons dem Franzosen in Schlachtordnung gegenüberstellen, sie gründlich, alle gegen einen, den Streit in regelrechtem Kampfe ausfechten lassen?

Man hätte sich des Sieges geschämt. Auch wäre den Frauen von der „gewähltesten geselligen Bildung“, dem „glänzenden Kreise“ unheimlich, die Zeit lang und — selbst der Ausgang zweifelhaft geworden.

Da half die Antithese. Ihre Kraft konnte alles ersetzen, selbst den Mangel an lebendiger Handlung.

Warum nicht einfach Feind und Freund, als lebten sie im tiefsten Frieden, neben einander an die Wand malen? Nicht mit der Farbe der Natur, nein, diese blendendweiss, Heldengestalten aus Elfenbein oder Marmor, jene schmutzig schwarz, wie Pech oder Kohle? Die Freunde in einem Halbkreise den verhassten Gegner umzingelnd?

---

[1]) Siehe Heine. Dieser nennt ihn den „Parisien.“

[2]) Der Held des Misanthrope, in gewisser Hinsicht Molière selber, wie Hamlet = Shakespeare.

Auf dem lichten Hintergunde, wie musste er sich da abheben!

„Prophete rechts! Prophete links! Das Weltkind in der Mitten!"

Elegant! Interessant! Harmlos, sicher und wirksam!

Der glänzende Kreis, die hochstehenden Männer und Frauen, die deutschen Beamten, Gelehrte und Künstler von der gewähltesten, geselligen Bildung, der deutsche Monarch, wie sollten sich die für den schmutzigen gallischen Schornsteinfeger interessieren?

Aber man kannte ihn, hatte ihn wohl gar bewundern und lieben gelernt, vielleicht mehr als die Nebenbuhler und Gegner,[1]) man wusste, dass er nicht so schwarz war. Wie, wenn sie die List durchschauten, die Kunstfarbe von der Natur unterschieden? Und wenn auch — sie würden sichs nicht merken lassen. Und liess sich nicht die Selbsttäuschung erleichtern? Man stellte eine neue Lehre auf, die die Kunstfarbe als Naturfarbe anpries und der geschickt herangezogene Patriotismus kam dem Erfinder auf halbem Wege entgegen.

Öl war Schlegel's Kunstfarbe nicht, — ich erlaube mir, sie als Eau de Schlegel zu bezeichnen.

Aber wie? Ein französischer Name? — Kannst Du nur fragen, lieber Leser! Hörtest Du nie von Eau de Cologne? nie von Eau de Lob, so benamt nach ihrem Erfinder? Pflegt nicht der ärgste[2]) Franzosenfresser, der kaum seinem Erstaunen über die reiche Muttersprache und die Armut der französischen Ausdruck zu geben vermag, bei dem Lazarus Anleihen zu machen? Unserm „Parisien" dürfte der Ausdruck schon behagen. „Schlegelsches Wasser!" Wer könnte das über die Lippen bringen! Aber Eau de Schlegel? Vornehm! fein! elegant!

Auch erinnert es an Eau de Lob, und die Ähnlichkeit zwischen beiden ist nicht zu verkennen. Jenes lässt Haare wachsen auf dem glatten Schädel der an seine Wunderkraft glaubenden Freunde. Eau de Schlegel, — Eau poison,[3]) Lob - Antilob? — rasiert die Mähne des Nemäischen Löwen bis auf die Wurzel hinweg und lässt sie hinüberspazieren auf den Nacken befreundeter Esel.

In unserm Falle galt es, den Simson des Lustspiels seiner Locken zu berauben und Aristophanes, Calderon, Shakespeare und andern Perrücken daraus zu bereiten.

---

[1]) Siehe das früher Bemerkte.

[2]) Zuweilen thun diese es am meisten.

[3]) Wie bemerkt, war die Spitze des Schlegel'schen Degens vergiftet.

II. Die neue Kunstlehre und die sieben Locken des Hauptes.

L'eau de Schlegel liess sich auch innerlich anwenden. Dann wirkte es wie der Quell der Lethe. Wer davon trank, dem ward die Gabe, wie und wo es ihm passte, weltbekannte Dinge, die eigenen Grundsätze zu vergessen.

Sehen wir uns die Flüssigkeit an, soweit sie geeignet war, zum Nachteil Molière's zu wirken.

I.

Poesie ist Phantasiethätigkeit, aber nicht jeder Dichter regt, wie der phantastische, unmittelbar und ohne weiteres die Phantasie an. Der Tragiker wendet sich an das Gefühl, und, wieder im Gegensatze zu diesem, der Komiker an den, durch das praktische Leben geschulten Verstand. Freilich ist dies nur der Boden, auf welchem seine Phantasie den Hebel ansetzt, um von da aus auch die unsrige in Thätigkeit zu setzen — denn diese Thätigkeit ist das Poetische —, aber auf diesem Boden muss er ansetzen und gar jede Gefühlserregung geflissentlich meiden.[1]) oder — seine anderen Vorzüge mögen sein welche sie wollen — er ist nie und nimmer ein komischer Dichter.

So lehrten oder dachten — denn nicht jeder sprach sich bestimmt darüber aus — vor Schlegel die grossen Dichter und Kritiker Deutschlands. Und selbst der Tragiker Schiller betrachtete diesen, der Komik eigenen Standpunkt als das Höchste, was der Mensch erreichen kann..

Nun setzt Molière stets den Hebel auf dem Boden des praktischen Verstandes an, während Aristophanes oft direkt die Phantasie, Calderon und Shakespeare fast ausschliesslich Phantansie und Gefühl anregen. So galt denn vor allen andern Molière als der Typus des komischen Dichters.

Aber ward nicht deshalb seine schöpferische Phantasiethätigkeit als eine geringere betrachtet? Eher umgekehrt, und mit Recht: Je niedriger, prosaischer der Boden, auf dem die Phantasie der Künstler den Hebel ansetzt, desto kräftiger muss sie sein, um uns von demselben zu erheben.[2])

Schlegel kehrt die Sache um. Er verwechselt den Boden der Phantasiethätigkeit mit dieser selber. Da nun der durch die Gesetze der Wirklichkeit gebundene, praktische Verstand, im Gegensatz zu Phantasie und Gefühl, einen prosaischen Eindruck macht, wird die reine Komik Molière's als verstandes-

---

[1]) Siehe darüber mein Buch, Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik. Leipzig, Teubner 1869.

[2]) Vergl. unten die Bemerkung von Schiller.

mässig, unpoetisch verschrieen und die Phantastik, Romantik, Gefühlspoesie der Aristophanes, Calderon oder Shakespeare in den Himmel gehoben.

II.

Wie der Boden, auf welchem die Phantasie des Dichters den Hebel ansetzt, so seine Stoffe. Die des Tragikers, des rührenden, romantischen, phantastischen Dichters sind an sich interessant, erregend, erhebend, gewaltig oder edel; die des Komikers alltäglich, niedrig, prosaisch, gemein. Durch jene werden Dichter und Zuschauer gehoben, während diese sie herunterziehn. So schloss denn Schiller: „Die Komik fordert das höhere dichtende Subjekt", und man bewunderte vor allem an Molière, dass er die wundersamste Komik aus niedrigen, alltäglichen Verhältnissen und Stoffen entwickelt.

Und Schlegel? Wie den Boden der Phantasiethätigkeit, verwechselt er auch den Stoff mit der Thätigkeit selber. Um der Stoffe willen drückt er Molière's Werke herunter, schreibt ihm das poetisch-niedere, Calderon und Shakespeare das höhere dichterische Subjekt zu.

III.

Molière's Stoffe sind der Wirklichkeit entnommen. Die Wahrheit seiner Darstellung zeigt sich zum Teil in der Übereinstimmung mit dem wirklichen Leben. Nur legt er in dies langweilig-triviale und durchaus nicht komische Leben neben so vielem andern auch die wunderbarste Komik hinein. In der kräftigen Herausbildung dieser Gegensätze und ihrer gleichzeitigen Verschmelzung zu einem die Phantasie anregenden harmonischen Ganzen zeigt sich ganz besonders das Genie des grossen komischen Dichters.

Auch dies wird zu einem Fehler verkehrt. Die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit hebt Schlegel einseitig hervor, die erst von Molière hineingelegte Komik erscheint als von vornherein mit derselben verbunden und seine Poesie als ein Resultat der Beobachtung. Die nicht schöpferische, nicht poetisch produktive, die bloss verstandesmässige Beobachtungsgabe wird Molière's Haupteigenschaft, hinter welche Poesie und Phantasie um so mehr zurücktreten, als sich seine Beobachtung der — hier wieder prosaischen und gar niedrigen, gemeinen — Wirklichkeit zuwendet.

Wer unbekümmert um die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Natur uns in ein phantastisches Land hinüberträgt, gilt als poetisches Genie, wer sie beachtet und mit natürlichen Mitteln

seine Zwecke erreicht, ist ein Mann des Verstandes und der Prosa.

IV.

Molière macht uns lachen, selbst durch komische Behandlung niedriger Stoffe, ohne gegen die Moral zu verstossen.[1]) Darum ward er als Freund der Tugend[2]) und auch als komischer Dichter gepriesen. Wieder mit Recht. Denn, wenn irgendwo, so gilt in diesem Punkte von dem Komiker der Satz: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.“ Aristophanes und Shakespeare besudeln, um uns zum Lachen zu bringen, reine, selbst edelromantische Stoffe mit dem Schmutz des Gemeinen.

Und Schlegel? Auch hier kommt die Thätigkeit des Dichters nicht in Betracht. Auch die sittliche Seite der Frage behandelt er vom Standpunkt des zu Grunde liegenden Stoffes. Wiederum zieht dieser den Molière hinab, wenn er auch noch so sehr durch Zweck und Behandlung ihn adelt, und Calderon und Shakespeare werden — selbst im entgegengesetzten Fall — durch den ihren gehoben.

V.

In Molière's übermütigsten Possen ist manches l e h r r e i c h wie eine Predigt. Einige seiner Werke sind von einer geistigen und sittlichen Tiefe, die man von der Komik nimmer erwartet. Der Verfasser des Tartuffe und Misanthrope galt für den Lehrer der Lebensweisheit, den Schicklichkeit- und Anstandslehrer der Menschheit. Selbst Schiller betrachtet ihn als Ur- und Vorbild der komischen Charakterkomödie und diese wieder als die schwierigste, höchste Aufgabe der poetischen Kunst.[3])

Und Schlegel? Statt die zugleich w ü r d i g e und k o m i s c h e B e h a n d l u n g solcher Stoffe und Probleme, und, wegen der darin liegenden Schwierigkeiten, die schöpferische Phantasiethätigkeit des Dichters doppelt zu bewundern, macht er ihm aus den Schwierigkeiten selbst einen Vorwurf, als wären sie nicht überwunden worden: Molière wird didaktisch, satyrisch, moralisiert, das Gegenteil erheiternd wirkender Komik.

Wie ganz anders Calderon und Shakespeare. Sie quälen uns nicht mit ernsthaften Problemen. Ihre Komödien sind harm-

---

[1]) Cum grano salis zu verstehen.

[2]) So von Lessing, Jacobi etc.

[3]) Hempel'sche Ausgabe XV, 805—6 (dramatische Preisaufgabe), XV, 533 (Brief an Humboldt vom 30. November 1795). Über Schiller's Stellung zu Molière überhaupt vgl. meine Schrift: Lustige Puppentragödie vom sich selbst entleibenden Lindau. Helmich, Bielefeld, 1885.

lose Liebesgeschichten und Spielereien. Dort Beeinträchtigung der Poesie durch Thätigkeit des Verstandes, hier alles Phantasieerregung und Poesie. Und wie Molière's Aktien sinken, steigen wieder die von Calderon und Shakespeare.

VI.

Molière hatte noch ein ganz besonderes Verdienst: Er vereinigte in sich die Hauptvorzüge seiner Vorgänger. Wie das Leben und die Natur, kannte er auch ihre Werke, und, wie der Tragiker Shakespeare, verwertete er Alles im Dienst eines höheren Ganzen.

Die auch hierin sich bethätigende Grösse des Dichters schwindet für Schlegel hinweg und es bleibt der entlehnte Stoff, der Dieb und Plagiator.

VII.

Summa Summarum: Molière sinkt zur gemeinen Kammerdienerseele herab, zum Possenreisser, zum Hanswurst des Königs und des Pöbels, und — seine Werke sind veraltet.

Shakespeare aber, wie die übrigen Gegner, ist ein Dichter von Gottes Gnaden, ein Gentleman, ein edler, feingebildeter Herr und prangt noch jetzt in unverwelklicher Jugend.

So viel über die neue Theorie,[1]) so weit sie sich eignete, zum Nachteil Molière's zu wirken. In manchen Punkten fiel sein Interesse mit dem der Gegner zusammen. Spricht aber einmal etwas zu seinen Gunsten oder gar zu Ungunsten des Aristophanes, Calderon, Shakespeare, Thatsachen oder Theorien, so gelingt es Schlegel, sie stets zur rechten Zeit zu vergessen.

Eins kam Schlegel zu statten. Er behandelt die ganze dramatische Litteratur; Griechenland hatte den Vortritt. Unter den Komikern Aristophanes, der Heros der altattischen Komödie. Und — wer zuerst kömmt, mahlt zuerst. Früher ging man von Molière aus, jetzt wird nach ihm die Lehre gemodelt. Aristophanes aber ist phantastisch und bildet hierin den Gegensatz zu Molière. Wie andere die von diesem gewonnene Theorie auf ihn, wendet Schlegel die von ihm gewonnene auf Molière an.

---

[1]) Manche Bemerkung Schlegel's war übrigens nicht neu; neu aber war, dass er sie gegen Molière oder besonders gegen Molière kehrte. Die boshaften Angriffe der Zeitgenossen Molière's und der Rivalen Molière's, an die Schlegel am meisten erinnert, waren zu seiner Zeit wohl vergessen. Wenigstens beim gebildeten Publikum in Deutschland.

Auch sonst begünstigte Schlegeln das Schicksal. Schon vor Molière hatten der Grieche Menander, die Römer Plautus und Terenz Lustspiele geschrieben, die, gleich denen Molière's, auf Natur und Wirklichkeit beruhen. Sie fielen zuerst der Lehre als Opfer. Sollte man zu Gunsten des Franzmannes eine Ausnahme statuieren?

Und wie, wenn man ferner den Menander vor Plautus und Terenz bevorzugte, und diese wieder vor Molière? Wie grosr war dann erst der Abstand zwischen Aristophanes und diesem!

Das italienische und französische Drama folgen dem de Alten; sie standen noch am meisten damit in Verbindung. Dann kommen die, welche ihre eigenen Wege gingen, die Engländer und Spanier, Shakespeare und Calderon, und endlich, als solche, die bald nach Rom und Athen, bald nach Frankreich, Spanien und England pilgerten, die Allerweltsnachahmer — wie selber Calderon und Shakespeare sind wieder phantastisch, wir Aristophanes, nur in anderer Weise, phantastisch-romantisch. Was Wunder, dass man auch sie vor dem Franzosen bevorzugt, dessen Komik Gefühl und Phantastik in den Hintergrund drängt? und dass Othello-Schlegel die reine Desdemona Molière's zwischen den Kissen der Phantastik und Romantik erstickt? Der Dolch des Patriotismus gibt ihr den Rest.[1])

III. Der Lockenraub.

A. Aristophanes, die Alten: die Theorie der Komödie und des Lustspiels.

Schlegel beginnt mit den Griechen. Wie die Tragödie der ein bestimmtes Ziel verfolgende Ernst, ist die Komödie das Gegenteil. Ungebundene, lustig übertreibende Heiterkeit ist der ihr eigene Charakter.[2])

Dem entspricht — freilich nur scheinbar — Aristophanes. Nach ihm wird die Theorie ja gemodelt.

Der Komiker darf der Sittlichkeit, des Anstandes spotten. Wenigstens Aristophanes. Unter seinen Stücken befindet sich ein bodenlos schlüpfriges Werk. Schlegel kann seine Freude

---

[1]) Mit dem Vorhergehenden vergleiche noch Schiller: Wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahiert, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen. (Über naive und sentimentalische Dichtung. Hempel XV, 494.)

[2]) Die ganze Theorie ist natürlich falsch. Hier ist aber nicht der Ort sie zu widerlegen. Vgl. Schiller: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst," und mein Buch: Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik.

daran nicht verbergen. „Es ist übel berüchtigt. Nur flüchtig darf man es erwähnen, wie wenn man über heisse Kohlen geht.“ Und doch — all die Unsittlichkeiten sind nur — tolle d. h. komisch-übermütige Unanständigkeiten. „Die Absicht des Stückes, hiervon entkleidet, ist im Ganzen sehr unschuldig.“

Ebenso an andern Stellen. Mit frivoler Lebendigkeit hüpft der Wundermann über solche Kleinigkeiten hinweg: „Aristophanes, hör' ich sagen, war ein sittenloser Possenreisser. Nun ja, unter anderm war er das auch, und wir sind keineswegs gemeint, ihn darüber zu rechtfertigen(?): sei es nun, dass ihn rohe Neigungen antrieben, oder dass er für nötig erachtete, — hier kommt die Rechtfertigung — den Pöbel zu gewinnen, um dem Volke so dreiste Wahrheiten sagen zu dürfen. Wenigstens rühmt er (!) von sich (!), dass er weniger als seine Mitbewerber durch bloss sinnliche Possen um das Gelächter der Menge buhle. Wir müssen ihn, um nicht unbillig zu sein, aus dem Gesichtspunkte der damaligen Welt beurteilen.“ So rechtfertigt er den Aristophanes — und thut, als ob er ihn nicht rechtfertigen wolle — mit dem Standpunkt der Zeit.

Ich sagte, dass Menander, Plautus, Terenz zuerst der Theorie zum Opfer fielen. Aristophanes' Gattung und die ihre — zugleich die Molière's[1]) — werden strenge geschieden. Im Gegensatz zu jener, der alten Komödie, heisst diese schlechtweg das Lustspiel. „Es ist die zahmgewordene Komödie.“ In bezug auf Genialität pflege aber Zahmheit nicht eben für einen Lobspruch zu gelten.

„Aristophanes trieb selbst mit der Poesie (?) und der Welt (?) seinen Scherz, überliess sich einer scherzhaften Begeisterung. Das Lustspiel sucht nur in den Gegenständen[2]) das Scherzhafte auf; es schildert „in den menschlichen Charakteren und Lagen dasjenige, was zum Scherz veranlasst, das Lustige, Lächerliche.“

Die Komödie spielte in einer phantastischen Welt. Da das Lustspiel die schöpferische Wirksamkeit der Phantasie beschränkt, muss sie dem Verstande dafür einen Ersatz bieten, und dieser Ersatz ist eben deshalb nicht poetisch. Es ist die porträtmässige Wahrheit, die Wahrscheinlichkeit. Das Lustspiel muss ein treues Gemälde gegenwärtiger Sitten, es muss lokal und national bestimmt sein; auch an Lustspielen der Vergangenheit und fremder Völker werde man

[1]) Wenigstens in gewisser Hinsicht.

[2]) Als ob die Komik schon in den Gegenständen enthalten wäre. (!!)

dies schätzen. Die Porträts brauchen nicht individuell zu sein. Es dürfen die auffallendsten Züge von verschiedenen Individuen einer Gattung darin zusammengestellt werden, falls sie nur mit Besonderheit genug bekleidet sind, um individuelles Leben zu haben und nicht als Beispiele eines einseitigen Begriffes herauskommen.[1])

So ist das Lustspiel eine aus poetischen und prosaischen Elementen gemischte Gattung.

Nun aber kann in ihm wieder das eine oder das andere dieser Elemente vorherrschen. Spielt der Dichter in scherzhafter Laune mit seinen eigenen Erfindungen (!) — offenbar nach Schlegel das Poetischere — so entsteht eine Posse; beschränkt er sich auf das Lächerliche in den Lagen und Charakteren, mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beimischungen, so entsteht ein reines Lustspiel. Wenn der Ernst Feld gewinnt im Zweck der ganzen Zusammensetzung und in der hervorgerufenen Teilnahme und sittlichen Beurteilung, so geht es in das belehrende und rührende Schauspiel über.

Man kann noch Intriguen- und Charakterstück unterscheiden. In jenem treten die Charaktere hinter die Verwickelung zurück — und dies zog Schlegel wohl vor — in diesem umgekehrt. Eigentlich sollte beides in gleicher Weise berücksichtigt werden.

In den Charakteren endlich herrscht das Komische der Beobachtung oder das der Willkühr, die selbstbewusste Komik. In ersterem Fall weiss die Figur nicht, dass sie komisch ist, oder sucht es zu verbergen. Da leiht uns der Dichter seine eigene vortreffliche Beobachtungsgabe, (!) um sie gehörig kennen zu lernen. Seine Kunst besteht darin, den Charakter in abgelauschten (?!) leicht hingeworfenen Zügen durchscheinen zu lassen und den Zuschauer dennoch so zu stellen, dass er die Bemerkung, wie fein sie auch sei, nicht verfehlen kann.[2]) Dies ist das feinere Lustspiel, die sogenannte höhere Komödie.

Es kann aber auch die eingestandene, selbstbewusste Komik vorherrschen, die der Willkür. Die komische Person

---

[1]) Offenbar sind das keine Porträts mehr; — sie besitzen keine porträtmässige Wahrheit — sondern Typen, Geschöpfe der dichterischen Phantasie. So die Charaktere Molière's. Schlegel lässt sich einen Fehler gegen den Sprachgebrauch zu Schulden kommen. Er will später Molière's Typen als blosse Porträts ihrer allgemein menschlichen Bedeutung berauben.

[2]) Zu alledem bedarf es eines ganz ausserordentlichen Grades schöpferischer Phantasie, besonders wenn die Wahrscheinlichkeit gewahrt werden soll. Siehe das Buch: Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik.

wird gleichsam selbst zum Dichter, sie übertreibt ihre Lächerlichkeit und setzt sich über die andern Personen mit den Zuschauern in ein spottendes Verhältnis. Hier regt sich wieder der Geist der alten Komödie, der bevorrechtigte Lustigmacher hat etwas von ihrer Freiheit geerbt. Dies (die Shakespeare'schen Narren) ist die von Schlegel bevorzugte Gattung.

Um den Zuschauer in der komischen Stimmung und der sittlichen Würdigung der Personen fest und von wahrer Teilnahme fern zu erhalten, spielt der Dichter alles in das Gebiet des Verstandes. Nicht darauf richtet er unser Gefühl, wie edel oder unedel, wie gut oder schlecht die Handelnden sind, sondern ob sie dumm oder klug, geschickt oder ungeschickt, thöricht oder verständig. Die Belehrung oder die Moral des Lustspiels ist bloss eine Klugheitslehre, die Moral des Erfolges und nicht die der Triebfedern."[1])

Diese Art Sittlichkeit wird sogar gegen Rousseau's Angriffe verteidigt. Freilich, der Anblick des wirklichen Weltlaufs ist nicht erbaulich; allein er wird ja im Lustspiel keineswegs als Muster der Nachahmung, sondern zur Warnung aufgestellt. Es gibt einen angewandten Teil der Sittenlehre, man möchte ihn die Lebenskunst nennen. Wer die Welt nicht kennt, ist in Gefahr, von sittlichen Grundsätzen eine ganz verkehrte Anwendung auf einzelne Fälle zu machen, und trotz des besten Willens für sich und andere viel Unheil zu stiften. Das Lustspiel soll unser Urteil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; dass es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.[2])

„Dies," sagt Schlegel, „ist einer der leitenden Begriffe, die uns als Leitfaden bei Prüfung des Verdienstes der einzelnen Dichter dienen müssen." Ich füge hinzu, dass er bei Aristophanes und Shakespeare sich davon leiten lässt, nicht bei den Franzosen, nicht bei Molière.

B. Die Franzosen und Molière.[3])

Gegen die Griechen thut Schlegel galant. Ebenso später gegen Calderon und Shakespeare: Sie schleifen ihm das Schwert — um den Franzosen zu köpfen.

Anfangs thut er auch diesem gegenüber recht freundlich. In der 13. Vorlesung figuriert Molière unter den Meistern der Kunst. Da ist von „gewissen körperlichen Erziehungsmitteln"

---

[1]) Ebenso Herder (und Schiller).
[2]) Richtig, das gilt von aller Komik überhaupt.
[3]) Die Römer können wir füglich übergehen.

die Rede — auf deutsch Stockschläge — die „unser feineres Zeitalter von der Bühne verbannt wissen will, da Molière, Holberg und andere Meister fleissigen Gebrauch davon gemacht haben.“[1])

Auch der Anfang der eigentlichen Vorlesung über Molière lässt noch das beste hoffen. Das französische System der Regeln und Schicklichkeiten, welche das Trauerspiel einengt, musste hier vorteilhaft wirken. Ebenso der „zum freien nachahmenden Ausdruck des Pathos nicht sonderlich geeignete Alexandriner.(!)“ Es ist an sich schon drollig, ein so symmetrisches Sylbenmass sich den vertraulichen Wendungen des Gesprächs anschmiegen zu hören.“[2]) Und mit der „die andern Gattungen einschränkenden grammatischen Gewissenhaftigkeit der französischen Poesie“ verhält es sich nicht anders. (Warum? wird nicht gesagt.)

Die Katze verbirgt ihre Tatzen. Sie wiegt uns ein, die Beute desto sicherer zu erhaschen. Und, wenn alle Bedingungen so günstig, ist es da nicht desto schimpflicher für Molière zu scheitern? — Auch billigt Schlegel, dass Frankreich das versifizierte Lustspiel dem prosaischen vorzieht. Die versifizierten Stücke Molière's werden nachher nur desto schlechter gemacht.

Wir kommen auf Molière — das „nach dem Urteil der Franzosen“ selbst — die Deutschen urteilten nicht anders — vermeintlich unübertreffliche, ja unerreichbare Muster der Komödie.“

Erst werden seine Stellung und Thätigkeit verdächtigt, der Charakter des Menschen im allgemeinen.

Molière's Werke waren in der Zuhörer Händen. Sie verteidigten sich selbst. Nicht so der Mensch.

Also durch den Menschen zum Dichter. Das war die Lösung. Dem glänzenden Kreise von beinahe dreihundert Zuhörern und Zuhörerinnen, dem huldvollen Monarchen, den Männern, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staate und in der Armee bekleiden, den verdienstvollen Gelehrten und Künstlern, vor allem aber den Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung soll der Mensch Molière verleidet werden. — Shakespeare — wie wir sehen werden — war ein vornehmer Herr, Molière ein königlicher Hanswurst — und zugleich der Dichter des Pöbels.

Auch seine Originalität wird schon verdächtigt im grossen und ganzen; und des Stoffes wegen — als ob nicht die Form den Künstler machte — werden einige der besten Stücke

---

[1]) I, 232 der Ausgabe von 1840.

[2]) Dieses, wie so manches andere, haben die Nachschreiber Schlegel's wiederholt. Das komische der Bemerkung selber tritt bei letzter in ergötzlichster Weise zu Tage.

mit einer Handbewegung bei Seite geschoben: Der Malade imaginaire, la Critique de l'École des femmes, L'Impromptu de Versailles.

Molière, so hören wir, war in geringem Stande geboren und konnte den Hof nur von untergeordneter Stelle beobachten. Sein Gewerbe war, allerlei lustige Ergötzungen für denselben auszusinnen und den grössten König der Welt zum Lachen zu bringen. Er lebte in Verhältnissen ohne Würde, bei denen alles auf den blendenden Schein ankam. Und dem entsprach sein Charakter und der seiner Werke."

Wollen wir Schlegel Glauben schenken, so besuchte Molière nicht das beste Gymnasium und die Universität, um sich als Advokat niederzulassen[1]) und dann erst, aus Begeisterung für die Kunst, sich dem Theater zu widmen — von alle dem weiss Schlegel nichts oder will nichts davon wissen. Nach ihm brachte der Dichter seine Jugend damit zu, sich die Fertigkeit anzueignen, niedere Sprecharten nachzuahmen. So ward er denn ein blosser Lustigmacher, frei von allen Vorurteilen persönlicher Würde, immer bereit, Stockschläge zu empfangen und auszuteilen. (Wo bleiben hier die in der 13. Vorlesung gepriesenen körperlichen Erziehungsmittel, die unser feineres Zeitalter von der Bühne verbannt wissen will?) Molière's mimischer Eifer ging so weit, dass er, als der wirkliche Kranke, in der Vorstellung des eingebildeten seinen Geist aufgab, als er den König durch Darstellung der ekelhaften Zustände desselben zum Lachen zu bringen suchte. Man sollte denken, das hätte auf eine feinere Art geschehen können; allein Ludwig war mit den Bemühungen des von ihm beschützten Lustigmachers zufrieden und tanzte zuweilen in dessen Balletten in höchsteigner Person mit.[2])

Viele seiner Werke sind blosse Gelegenheitsstücke. Den Spaniern nahm er die Intrigue, dem Plautus und Terenz den Witz und den Ton komischer Sittensprüche und feinere Charakteristik, und alles dies verwandte er mit mehr oder weniger Geschick zu seinem augenblicklichen Gebrauch. Darin mischte er gar Ballette und blosse Luftspringereien. Von allem wusste er Vorteil zu ziehen, der seinen Stücken widerfahrene Tadel,[3]) die fehlerhaften Manieren mitwerbender Schauspieler, von ihm selbst und seiner Gesellschaft täuschend nach-

---

[1]) Siehe hierüber „Deutschlands Urteil über Molière". Maske, Oppeln 1883.

[2]) Wie später Gœthe und der Herzog von Weimar in Molière's Médecin malgré lui Rollen zu übernehmen sich nicht scheuten.

[3]) La Critique de l'École des femmes.

geäfft, ja die Verlegenheit nicht so schnell als es der König verlangte, eine theatralische Unterhaltung herbeischaffen zu können,[1]) wurde für ihn ein Stoff der Belustigung.[2])

So viel über die Meisterwerke: Le Malade imaginaire, la Critique le l'École des femmes, l'Impromptu de Versailles.

Dann kommen andere Stücke: „die aus dem Spanischen entlehnten, die bloss für die Schaulust eingerichteten Pastoralen und Tragikomödien, und ausserdem noch drei bis vier eigentliche und zwar versifizierte, also sorgfältiger ausgearbeitete Lustspiele aus seiner früheren Zeit *geben die Kritiker ohne weiteres Preis*."

Direkt aus dem Spanischen ist nur die Princesse d'Élide. Schlegel rechnet wohl auch den Garcie und Don Juan hinzu wegen des Titels und Inhalts. Die Pastoralen und Tragikomödien sind wohl Mélicerte, Psyche, Les Amants magnifiques (?) — Stücke aus der ersten Zeit — L'Étourdi, Le dépit amoureux, Sganarelle, les Fâcheux. — Keins derselben wird allgemein und ganz preisgegeben. Don Juan ist ein Meisterwerk. Ebenso in ihrer Art die *Fâcheux und Sganarelle, für Schlegel sind sie alle nun nicht mehr vorhanden.*

In den *Possenspielen* waltet das „*Übertreibende* Komische und oft das *Selbstbewusste* und *Willkürliche* der *Lustigmacherei* (?)" vor. Ihnen musste doch einige Anerkennung zu teil werden. Es geschieht; in einem *Vordersatz* mit einem „*zwar*": *Zwar* hat Molière hier eine *unerschöpfliche* gute Laune bewährt, *vortreffliche* Spässe *verschwenderisch* ausgestreut und mit *kecken* und *derben* Strichen ergötzliche Karrikaturen gezeichnet. — „*Jedoch alles dies* ist schon *vielfältig* vor ihm geleistet worden, und ich kann nicht einsehen, wodurch er in diesem Fache als ein ganz origineller Kunstschöpfer dastehen soll."

Und was stellt ihm Schlegel entgegen? Aristophanes? Shakespeare? Dessen Narren? den Falstaff?

Gott bewahre! Nur *ein* Stück des Plautus und *zwar* in der bescheidenen Form der Frage: „Ist z. B. der prahlerische Offizier in der grotesken Charakteristik etwa weniger verdienstlich als der *bürgerliche Edelmann*?"[3]) *So wäre auch dies Meisterwerk abgefertigt.*

Schon wird angedeutet, Molière stehe hinter Terenz und Plautus zurück und — unendlich mehr hinter den Griechen:

---

[1]) *L'Impromptu de Versailles.*

[2]) Wenn er seinen Zweck erreicht, so war das Verdienst um desto grösser.

[3]) *Gar nicht* zu vergleichen!

„Wir werden sogleich in der Kürze — d. h. oberflächlich — prüfen, ob Molière die ganz oder teilweise von Plautus und Terenz entlehnten Stücke wirklich verbessert hat. Wenn wir es dabei uns gegenwärtig halten, dass wir an diesen Lateinern nur einen abgeschwächten oder verfärbten Widerschein der" — glücklicherweise verloren gegangenen! — „attischen Lustspiele haben, so wird sich daraus beurteilen lassen, ob er im Stande gewesen sein würde, dessen Meister zu meistern — falls sie auf uns gekommen wären. (!)"

Also Molière hinter Terenz und Plautus; diese hinter Menander; Menander — hinter Aristophanes. Wie weit überragt da Aristophanes den Molière?

Zugleich neue Zweifel an Molière's Redlichkeit und Originalität: „Viele seine Erfindungen sind mir als erborgt verdächtig, und ich bin überzeugt, die Quelle würde (!) sich nachweisen lassen. Eine einzelne Szene des eingebildeten Kranken ist Gemeingut, der Gedanke der Mariage forcé dem Rabelais entlehnt." — Hiermit ist auch dies Stück erledigt.

Überhaupt hat man eine Äusserung von Molière selber, „nach welcher er über das Plagiat eben nicht gewissenhaft gesinnt war." Doch — „bei den Verhältnissen ohne Würde, worin er lebte und worin alles so sehr auf den blendenden Schein berechnet war, dass ihm nicht einmal sein Name von Rechtswegen gehörte, darf uns dies um so weniger wunder nehmen." Plagiat war offenbar Molière's Beruf, wie Beutelschneiden der des liebenswürdigen Falstaff.[1])

„Selbst wo er sich in den possenhaften Stücken nicht an fremde Erfindungen anlehnt, ist er nicht Original. Da machte er sich ausländische — Pfui! nicht einmal französische — komische Manieren zu eigen." Nun können sich auch die übrigen Possen begraben lassen.

Das bildet den Übergang zur Charakterkomödie, und hier bekommen die Franzosen überhaupt einen Hieb weg. Der unpoetische Molière war noch poetischer als sie alle. Er wollte wohl eine Art von maskenhaften Charakteren einführen.[2]) Aber — die Franzosen fanden keinen Geschmack daran. Und auf einmal besteht „Molière's grosses Verdienst" in diesem „prosaischen Komischen der Beobachtung", als ob dies sein einziges Verdienst wäre.

Anfangs wird es anerkannt. Ganz die lustig übertreibende

---

[1]) Heinrich IV, I, I, 2.

[2]) Shakespeare'sche Narren.

willkürliche Komik der Possen: „Es ist gewiss sehr hervorstechend. Nur fragt sich, ob dies die französischen Kritiker berechtigt" — selbst die deutschen machten es nicht anders —, „gegen ein halbes Dutzend dieser sogenannten regelmässigen Lustspiele den gesamten Vorrat aller anderen Nationen an fein charakteristischen Darstellungen so unendlich tief hinab zu würdigen und ihn als das komische Genie ohne gleichen darzustellen?"

Als Aristophanes den Euripides schlecht machte, legte er diesen in eine, den Aeschylus in die andere Wagschale. Und Schlegel? Nicht Shakespeare, nicht Calderon, nein, die fein charakteristischen Darstellungen aller Komiker der Neuzeit hält er Molière gegenüber und frägt noch, ob ihre Wagschale denn wirklich so unendlich in die Höhe schnellen würde.

Nun kommt der Hauptstreich; Schlegel stellt sich doppelt sicher. Den Vorwurf der Parteilichkeit von sich abzuwehren, wiederholt er ihn gegen die Franzosen. Aus Nationaleitelkeit überböten sich diese schon in den Lobeserhebungen ihrer Tragiker. Noch mehr bei Molière!

„Molière ist der erste der Moralphilosophen!" Schlegel kehrt den Spiess um. Die Moral der Lustpiele ist die Lebenskunst. Nun enthalten freilich Molière's Werke bezüglich dieser manche treffende Bemerkungen. Aber manche sind mit seiner persönlichen Einseitigkeit oder mit der des Zeitalters behaftet.[1]) Auch moralisieren die Personen zu viel. Ihre Charaktere sind oft nur Grundsätze, die sie gegen andere durchfechten. Die grösste Feinheit beim Komischen der Beobachtung, dass sich die Charaktere unbewusst verraten, geht hier verloren. So in den Szenen des Misanthrop zwischen Alcest und Philint. Sie sind ernsthaft und doch nicht erschöpfend, noch weniger dramatisch. Die am meisten bewunderten Stücke sind didaktisch, absichtlich belehrend. Besonders der Misanthrop.

Bevor Schlegel diese „ganz selbständigen Meisterwerke" einzeln bespricht, nimmt er noch einen Anlauf. Gegen die „Nachbildungen der lateinischen Komiker."

Am berühmtesten ist der Geizige. Nur einzelne Szenen und Einfälle sind der Aulularia entnommen, die Anlage des ganzen ist durchaus verschieden — aber verschlechtert; Intriguen und Charakter der Hauptperson, im Vergleich mit Plautus, überladen und unwahrscheinlich. Molière's Stück ist sogar weniger geeignet, als das des Plautus, Geizige zu bekehren. (Nun

[1]) Richtiger: Mit derjenigen der Personen, denen Molière sie in den Mund legt; diese aber sind einseitig und sollen es sein.

soll auf einmal das Lustspiel in den Dienst der Moral treten.)

Den Amphitryon zieht auch Schlegel dem Original vor. Einige Feinheiten werden gepriesen. Das ganze ist sehr zierlich ausgeführt. Übrigens ist dies Stück „fast nur eine freie Nachahmung.“

Auf drei Seiten ward der Avare schlecht gemacht, auf einer halben die Zierlichkeit des Amphitryon mit zierlichen Ausdrücken gewürdigt und dann — das gelobte Stück steht zwischen zwei Feuern — dann, last and least, der Scapin als die missratenste aller Nachahmungen gebrandmarkt: hingepfuscht! albern! abgeschmackt! hirnlos! blödsinnig! und wie die Ausdrücke weiter heissen. Wie beim Avare, so auch hier. Als Verschlechterung erscheint jede Änderung und Verbesserung, die Molière mit dem Originale vornahm. Hier hat er nicht den welschen Masken — das ist sehr oft geschehen —, sondern den Pagliassen der Seiltänzer und Luftspringer ihre Streiche abgeborgt.

Noch besser. Scapin ist eins der spätesten Werke des Dichters. „Dies und noch andere lose Arbeiten aus derselben Zeit, wie der Pourceaugnac, die Escarbagnas, der eingebildete Kranke zeigen, dass er überhaupt mit dem Alter nicht an künstlerischer Reife des Geistes zunahm“ und dass er die Nachwelt nicht bedachte. So sind auf einmal wieder drei der besten Possen abgethan.

Der durch sie erwiesene Mangel an künstlerischer Reife — früher zog Schlegel die Posse der Charakterkomödie vor — soll aber gar beweisen, dass es auch mit den Charakterkomödien nicht weit her war. Zwei Fliegen mit einer Klappe, nein vier: die Possen, die Charakterkomödien, der Mensch und der Dichter!

„Wenn Molière,“ so hören wir, „sich zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so verdanken wir es mehr seinem Ehrgeiz und der Lüsternheit, auch mit unter die klassischen Schriftsteller des goldenen Zeitalters gezählt zu werden, als einem immer wachsenden Triebe nach auserlesener Vortrefflichkeit.“

Und endlich die höheren Charakterkomödien? Schlegel nennt ihrer vier. Sie sind mit grossem Fleiss ausgearbeitet (desto schlimmer, wenn sie nichts taugen!). Auf die Schönheiten der Sprache kommt es nicht an. Sie müssen wir den einheimischen Kennern überlassen (später wird auch Molière's Sprache überhaupt schlecht gemacht). Wir betrachten den Geist und die Anlage des Ganzen.

Nur die „jüngste“(!) dieser Komödien, die Frauenschule, ist „musterhaft, komisch, anmutig und ergötzlich.“ An die andere wird der Massstab der Posse angelegt, wie an die Possen vorher der der Charakterkomödie. Tartuffe, ein treffendes Gemälde der Heuchelei, ist eine Satyre, einzelne Szenen ausgenommen, kein Luspiel. Orgon's Not und Strafe am Schluss ist zu gross, die Auflösung durch einen fremden Hebel bewirkt, die Lobrede auf den König eine Zueignung, wodurch der Dichter sich im Stücke selbst dem Schutze Sr. Majestät bei den zu besorgenden Verfolgungen der Frömmler unterthänigst empfiehlt. Basta!

Auch in den Gelehrten Frauen ist die Auflösung nach Molière'scher Art(!) fremdartig und willkürlich. Die Satyre wird gar einseitig parteiisch. Alle vernünftigen Personen des Stückes sind stolz auf ihre Unwissenheit(!) Es zeigt sich eine gewisse Kammerdienermoral (nicht „höfische“ Moral! das konnte Anstoss erregen. Auch war Schlegel kein Feind von Pairs, Herzögen, Grosskanzlern von England und huldreichen Monarchen. Bei jenem Ausdruck mochte der Bürger an höfische Moral denken, der vornehme Hofmann aber sah auf die subalterne Kammerdienerseele herab), also eine gewisse Kammerdienermoral, „die auch über manche andere Punkte bei Molière zum Vorschein kommt.“ Man kann sie leicht aus seiner Erziehung und Lage(!) — wieder eine Entschuldigung! — begreifen, aber sie gab ihm schwerlich Beruf dazu, der Lehrer der menschlichen Gesellschaft zu sein.

Und nun gar der Misanthrop! Den besten Bissen für zuletzt aufgespart! Noch weniger lustig! Keine Handlung! Die Liebe des Alcest unwahrscheinlich! Die ganze Darstellung zweideutig! Philint mit seinen kahlen Entschuldigungen des Weltlaufs — wo bleibt hier die Moral des Lustspiels? — ist der liebenswürdige Mann, obwohl Alcest im Grunde recht hat und nur darin unrecht, dass er seine Gesinnungen so heftig und unberufen äussert. Schon Rousseau sagte, das Achtungswürdige scheine lächerlich gemacht zu werden.

So steht es um die Moralphilosophie des Molière in seinem angeblichen Meisterstück. Mit dem derben hausbackenen Komischen — das gepriesene Komische der Willkür sinkt plötzlich zum derben Hausbackenen herab — gerät es Molière noch am besten. „Die ernsteren Stücke haben alle etwas Gezwungenes. Sein Freund Boileau teilte ihm vermutlich seine Ansicht von einem korrekten Spass, von einem gravitätischen Lachen mit, und so entschloss er sich zuweilen zu der Fastendiät des regelmässigen Geschmacks und versuchte das Unvereinbare zu vereinen, Würde und Lustigkeit.“

Aber auch hier noch kriegen die Possen was weg. Schon in ihnen finden sich Andeutungen jener didaktischen und satirischen[1]) Ader, die der komischen eigentlich fremd ist, in den beständigen (?) Angriffen auf die Ärzte und Advokaten (!), in den Erörterungen über den Weltton, womit Molière wirklich belehren, nicht belustigen will.

Schon die Unanständigkeit mancher Szenen — dies sagt der Verteidiger des Aristophanes (und des Shakespeare!) — würde viele seiner Stücke von der Bühne ausschliessen, wenn sie nicht für klassisch gälten. Bei dieser Gelegenheit bekommt ein noch nicht erwähntes Meisterwerk sein Fett: „Im Dandin leidet die schlichte Rechtlichkeit (!) des Bürgers unter den Vorrechten und dem Hochmut der vornehmen Stände."

So taugen sie denn schliesslich alle nichts, die anfangs gepriesenen Charakterkomödien und Possen; und Schlegel schneidet dem Dichter jedes Verdienst ab. „Molière's Stücke sind in Ton und Sitten fühlbar veraltet, weil die Darstellung nicht auf poetischem Grunde ruht, sondern durch die Prosa der äusseren Wirklichkeit bestimmt ist. Zu seinen individuellsten(!) Portraits(!) sind längst die Urbilder verschwunden; Charakterzeichnung und Anlage des Plans sind nicht auf diejenigen Motive gebaut, die immer verständlich bleiben, nicht auf die menschliche Natur im allgemeinen, sondern auf die Sitten eines Zeitalters."

Soweit die direkte Polemik.[2])

Dass übrigens der Komiker seine Stoffe der Wirklichkeit entlehnen muss und zwar dem bürgerlichen Leben, gibt Schlegel anderswo zu, wo es ohne Gefahr geschehen konnte. Es war da nicht von Molière die Rede. Die dreiundzwanzigste Vorlesung behandelt die französischen Lustspieldichter nach Molière: „Das Lustspiel anderer Völker," heisst es daselbst, „ist meistens aus sehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen Kreis herabgestiegen, das französische hingegen spielt gewöhnlich in den oberen Klassen der Gesellschaft. Man spürt auch hier den Einfluss des Hofes, als des Mittelpunktes der gesamten Nationaleitelkeit. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch jovialische Komische der bürgerlichen Stände weg, und es wird ein anderes, erst durch die Gesellschaft eingeimpftes an die

---

[1]) Der ärgste Satiriker der Bühne war Aristophanes. Didaktisch dazu.

[2]) Widerlegt ist sie in meinem Buche: Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik. 1869.

Stelle gesetzt, was die fade Leerheit einer so zwecklosen Lebensweise an sich trägt.“ [1])

Jeden Schein von Parteilichkeit zu meiden, werden die von Lessing abgeschlachteten Franzosen mit Samtpfötchen angefasst. Bei Corneille, Racine, Voltaire stellt man gar Belebungsversuche an, beleckt die ihnen geschlagenen Wunden, dann benutzt man selbst sie und andere ungefährliche Franzosen als Bundesgenossen gegen Molière. So Legrand und Racine.

Racine's Tragödien werden im ganzen mit Wärme besprochen; aber gerade sein Meisterwerk Phädra heruntergedrückt. Im Vergleich mit Euripides' Hippolyt. Euripides aber ward schon vorher schlecht gemacht, als der schwächste Tragiker der Griechen. Von diesem Tragiker Racine nun, der nur nebenbei eine artige Komödie schrieb, heisst es: „Für Molière dürfte er ein schlimmer Nebenbuhler geworden sein, wenn er sich mehr der Komödie gewidmet.“ Wieder eine schöne Perspektive!

Interessant ist das Urteil über Legrand. Dieser verfasste einen Operntext: Le roi de Cocagne, der König des Schlaraffenlandes, an Form und Gehalt der Zauberflöte vergleichbar. Frankreich redet nicht mehr davon. Und Schlegel? Er würde Legrand als Künstler sehr hoch stellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte, wie den Roi de Cocagne. „Eine bunte Wunderposse! Sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heiteren Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der Fröhlichkeit ausgelassen, harmlos um alles und über alles hingaukelt!“ Er möchte es eine zierliche und sinnvolle Tollheit nennen, ein anschauliches Beispiel, wie die Gattung des Aristophanes, mit Vermeidung ihrer Anstössigkeiten und ohne persönlichen Spott, auf unserer Bühne erscheinen durfte. Legrand ist ein „Genie“, die Ausführung des Stückes so sorgfältig, wie in einem regelmässigen Lustspiel. Von dieser Gattung wird es aber in der französischen Meinung schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Dekorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschlossen.“ Frankreichs Kritiker bekommen aber noch mehr: Sie sind überhaupt gleichgiltig oder parteiisch gegen jede Regung echter Phantasie. Sollen sie Ehrerbietung vor einem Werke hegen, so muss es eine gewisse Mühseligkeit der Bestrebungen an sich tragen (siehe Molière!). Unter einem leichtsinnigen Volke — das Volk geht auch nicht leer

---

[1]) Diese Stelle hat später Eichendorff in sehr interessanter Weise — verdreht und verwertet.

aus — haben sie sich den Ehrenposten der Pedanterie zugeeignet: sie verwechseln den scherzenden Leichtsinn, der gar wohl mit künstlerischer Tiefe vereinbar ist, mit dem unter ihren Landsleuten als Naturgabe oder Naturfehler so häufigen Leichtsinn aus Oberflächlichkeit". Das einem Franzosen gespendete Lob dient dazu, alle übrigen zu beschimpfen.

Nieder also mit der herrlichen Phädra, dem tragischen Meisterwerke Racine's! Es lebe seine Komödie! Vive le grand génie de Legrand und sein Roi de Cocagne! A bas Molière und der Malade imaginaire, Pourceaugnac, Tartuffe und der Misanthrope! Fort mit dem ganzen leichtsinnigen Franzosenvolk und seinen kritisierenden Pedanten, die dem phantastischen Witz des Aristophanes-Legrand solche Dummheiten vorziehen.

So drückte unsere Katze die kleinste französische Maus, das von der eigenen Sippe verfolgte Aschenbrödel, an den liebevollen Busen und setzt ihr die feinsten Leckerbissen vor. Und der sollte man nicht trauen? Die sollte Mordgedanken hegen wider Molière?

Und doch. Franz Moor ist kein gemeiner Mörder gewesen. Er hat sich nie mit Kleinigkeiten abgegeben. Die grossen Diebe hängt er, die kleinen lässt er laufen.

Shakespeare.

In einer Hinsicht sind Schlegel's Vorlesungen lehrreich. Wie kein anderes Dokument, zeigen sie, welche Stellung das Publikum gegen Molière einnahm, gegen Aristophanes, Calderon und Shakespeare. Bei Molière galt es, eine auch in Deutschland angestaunte Grösse von ihrem Sockel zu stürzen. Umsonst stellt sich der Kritiker, als bekämpfe er nur das Urteil des eitlen Erbfeindes. Man merkt, dass Deutschland dessen Ansichten teilte.

Umgekehrt bei dem Griechen. „Aristophanes," heisst es da, „höre ich sagen, war ein sittenloser Possenreisser." Und wie bei Aristophanes, so bei Calderon und Shakespeare.

Die Existenzberechtigung des romantischen Dramas, das weder reines Lustspiel noch Trauerspiel sei, muss Schlegel nachweisen.

Und wie er endlich seinen Haupthahn Shakespeare vorführt, geht es ihm wie dem Sonettendichter des Misanthrope. Er traut nicht dem Publikum. Er befindet sich in „einiger Verlegenheit." Er hat Leute vor sich, „die Shakespeare erst kennen lernen, die noch nicht an seine auffallenden Eigenheiten — „Fehler" würde er bei Molière sagen — gewöhnt sind. Er aber sei mit ihm allzu vertraut. Und auch hieraus, um eine Schlegel'sche Wendung zu gebrauchen, weiss Schlegel Vorteil

zu ziehen. Die allzu vertraute Bekanntschaft macht ihn ungeschickt, sich in die Lage derer zu versetzen, die Shakespeare erst kennen lernen, den ersten Eindruck seiner Werke zu beurteilen: eine Entschuldigung für die zu günstige Beurteilung des Dichters. Zugleich eine Andeutung, zum Nachteil seines Klienten werde er sich bei dessen Empfehlung wohl ungeschickt benehmen, und — wenn diese vertrauter mit demselben geworden, würden sie ihn beurteilen wie er.

Man sieht, der strenge Richter ist wieder milde geworden; die Artigkeit selber. Bei Molière tadelte er Unwahrscheinlichkeiten, wo keine zu finden waren.[1]) „Die Theaterstreiche" — Schlegel's eigener Ausdruck — von „Viel Lärm um Nichts" werden gepriesen. Er tadelte Molière's Auflösungen überhaupt, den losen Aufbau der Fourberies de Scapin etc. etc., den Mangel an Handlung im Misanthrope; er entschuldigt den „Mangel an Inhalt", die „ziemlich willkürliche Auflösung" von „Wie es Euch gefällt." Wer das tadeln wolle, müsse den klugen Narren überantwortet werden, um ihn „glimpflich auf irgend ein prosaisches Gebiet hinaus zu geleiten." Der Sommernachtstraum wird verherrlicht als eine bunte Gaukelei, die sich mit einem Hauche wegblasen lässt. Schlegel tadelte den Deus ex machina im Tartuffe. Er entschuldigt den Schluss von Verlorener Liebesmüh. Er falle freilich aus dem Tone, allein aus der Neckerei, die in dem ganzen Stücke herrscht, liess sich kaum ein befriedigender Schluss entwickeln: die Personen können nur durch eine fremde Einwirkung nach dem Rausche der Ausgelassenheit wieder nüchtern werden." Der romantische Schluss des Avare ward getadelt, er preist den der sonst bürgerlichen „Lustigen Weiber von Windsor": Shakespeare wollte eben keine Komposition als eine blosse Nachahmung der prosaischen Welt ohne poetischen Schmuck lassen. Der Schluss des Stückes wird durch die wunderbare Einmischung gehoben.

Überhaupt rühmt er seine Lustspiele als auf Novellen basierte romantische Liebesgeschichte, von denen keines ganz in bürgerlichen Verhältnissen spiele: Alle haben dichterischen Schmuck, einige gehen ins Wunderbare, ins Pathetische über. Selbst solche, die Schlegel eben nicht sehr zu achten scheint, die Edelleute von Verona. Die Gezähmte böse Sieben, die Irrungen werden in liebevollster Weise besprochen, so dass die Schwächen im Lichte von Schönheiten erscheinen.

---

[1]) Das nähere hierüber siehe in meiner Vergleichung des Avare und der Aulularia etc.

Molière's noch jetzt verständliche Sprache war veraltet, weil aus dem Leben gegriffen. Das wirklich Veraltete, ja das Ungrammatikalische, Dunkle Shakespeare's wird als Kürze, und, im Gegensatz zur züchtigen Nüchternheit der Späteren, als unmittelbar aus dem Leben gegriffen gepriesen, das Gesuchte der Witze mit dem Leben, der damaligen Sitte entschuldigt.

Trotz seiner eigenen Theorie über die Moral des Lustspiels, tadelte es Schlegel als unmoralisch, wenn, dem Weltlauf gemäss, im Dandin, die eben nicht sittliche Klugheit über die — ebenso wenig sittliche — Dummheit den Sieg davonträgt. Bei Shakespeare entschuldigt der Weltlauf offenbare Fehler, obwohl seine, nach Schlegel's eigenem Urteil, mehr romantische Stücke, nicht mit dem Weltlauf entschuldigt werden dürfen.

Am Schluss von „Ende gut alles gut“ wird der „hochmütige, leichtsinnige Bertram durch den unverdienten Besitz einer tugendhaften Gattin belohnt.“ Aber „so ist der wahre Weltlauf, wonach den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen nicht hoch angerechnet wird.“

Molière warf er schon seine niedrigen Stoffe vor. Die Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereien — Schlegel's eigene Ausdrücke — des Lustspiels der Irrungen waren „nun einmal nicht zu vermeiden (!) Sie sind auf alle mögliche Weise geadelt (die Gemeinheiten, Schimpfreden, Schlägereien !!) — Selbst in der Gezähmten bösen Sieben zeigt sich Shakespeare im Vergleich mit Holberg — Molière wagt man nicht zu nennen — wie immer (!), als einen vornehmen Dichter.“

Freilich „bringt er uns zuweilen in anstössige Gesellschaft“ — auch in schlechte Häuser — „lässt in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen selbst“ — die Zuhörer wussten es, man konnte es nicht leugnen — „Zweideutigkeiten“ sagen. Aber „damals war das ein nicht unerhörter Mutwille (!), und andere Dichter machten es noch schlimmer als er.“[1])

So rechtfertigt den poetisch romantischen Shakespeare der Weltlauf, die Wirklichkeit, die Sitte der Zeit, während man, im Widerspruch mit der eigenen Lehre, Molière vorwarf, dass seine Werke auf dieser Sitte beruhen.

Molière, trotz seiner Reinheit, war der Hanswurst des Königs und — des Pöbels. Shakespeare's Gemeinheiten sollten „wenigstens nicht dem Pöbel gefallen.“ Und — „eine“ ängstliche Splitterrichterei, die in jedem dreisten Scherz eine Sünde

---

[1]) Ganz wie bei Aristophanes.

wittert, ist ein zweideutiges Kennzeichen der Reinheit der Sitten, meistens verbirgt sich das Bewusstsein einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieser Heuchelei."[1]) Warum ward dies nicht bei der Beurteilung Molière's beherzigt?

Die Verherrlichung des Königs Jakob in Heinrich VIII., die „schon an sich ungemessen, zugleich der historischen Wahrheit ins Gesicht schlägt,"[2]) eskamotiert uns der Wundermann unter den Händen hinweg. Er ladet sie dem armen Ben Jonson auf den Rücken. Und dass Shakespeare uns statt der Lösung eine Schmeichelei auf die grosse Elisabeth gebe, müsse man ihm verzeihen. „Das Stück endete mit der Freude über die Geburt dieser Prinzessin und mit Weissagungen der Glückseligkeit, die sie künftig geniessen oder verbreiten sollte. Nur durch eine solche Wendung konnte die gewagte Freimütigkeit der Darstellung gesichert werden." Ganz wie bei Aristophanes, bei Verlorener Liebesmüh und beim Lustspiel der Irrungen. „Shakespeare täuschte sich gewiss nicht über das theatralische Blendwerk." Wahrscheinlich nicht — aber Schlegel will uns darüber täuschen. Und derselbe Schlegel verspottet die Lobrede auf Ludwig XIV., „durch welche der Dichter sich Dero Schutz unterthänigst empfiehlt?" Und doch war Ludwig, besonders in der ersten Hälfte seiner Regierung, ein ganz anderer Mann als Jakob, und Molière rühmte an ihm nur Eigenschaften, die er in dem Kampfe um Tartuffe an den Tag legen sollte und — an den Tag legte: Einsicht, Liebe zur Gerechtigkeit und Wahrheit. Auch zeigte gerade Molière in diesem Kampfe dem Könige gegenüber eine Freimütigkeit und Kühnheit, „die nur auf diese Weise gesichert werden konnte."

Den Heinrich VIII. würde ich Shakespeare schon schenken. Eignete sich der Stoff nicht zur Behandlung — Schlegel behauptet es —, warum wählte er ihn denn? Etwa, um jene Schmeicheleien anbringen zu können? Den Tartuffe werden nur Scheinheilige und Frömmler umgeschrieben wünschen.

Selbst die Entschuldigungen, womit Franzosen, Engländer und Deutsche in wohlmeinender Weise Shakespeare's Geschmacklosigkeiten, Possenreissereien, unnatürliche Witze, Gemeinheiten zu verdecken pflegten — er war ungebildet und lebte in einer ungebildeten Zeit —, Schlegel weist sie mit Unwillen von sich, benutzt sie gar zu einem Ausfall gegen die Franzosen: „Diesen könne man solches Gerede durchgehen lassen. Sie sprächen von

[1]) S. 172.
[2]) Worte Rümelin's.

der Vorzeit, als wäre erst durch Ludwig XIV. die Menschenfresserei in Europa abgestellt worden. England aber solle sich die Verläumdung (!) nicht gefallen lassen."

„Shakespeare blühte und schrieb unter Elisabeth und Jakob I., zwei gelehrten, die Wissenschaft ehrenden Monarchen. Jene Witzeleien und Wortspiele sind vielleicht ein Zeichen von falschem Geschmack, aber nicht von Roheit und Barbarei." Meinetwegen!! — wenn der Geschmack nur falsch war.

Der Dichter selber war nicht unwissend und im niedrigen Stande geboren, lebte nicht in gemeiner Gesellschaft, arbeitete nicht um den Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum. Sein Vater war ein begüterter Gentleman, und nur deshalb erhielt der Sohn keine akademische Erziehung, weil er sich, kaum 18 Jahre alt, vermutlich aus häuslichen Rücksichten, verheiratete (bekanntlich musste er heiraten, wie der Volksmund sich auszudrücken pflegt). Auch hielt er es in diesem engen bürgerlichen Leben — d. h. bei seiner Frau — nicht lange aus (auf deutsch: Zum Beweis, dass er ein Gentleman war, verliess er Weib und Kind). Er floh nach London und wurde Schauspieler. Anfangs betrachtete er auch dies als eine Erniedrigung. (Natürlich als Gentleman!) Aber seine Werke, sein Dichterruhm brachten die Bühne zu Ehren. Übrigens versuchte er sich auch sonst als Dichter hervorzuthun (dem Gentleman genügte die Bühne nicht, er schrieb schwache epische Gedichte). Schliesslich war er Mitbesitzer und Vorsteher des Theaters, für welches er arbeitete, von den Zeitgenossen, selbst von Elisabeth und Jakob geehrt, und erwarb sich ein beträchtliches Vermögen. Dieser unsterbliche Künstler war mehr als der Tagelöhner eines rohen Haufens. Er war von edlem Ehrgeiz erfüllt — während Molière aus Leichtsinn für den Pöbel Possen schrieb und Charakterkomödien aus falschem Ehrgeiz, um korrekten Ruhm zu erlangen.

Übrigens verstand Shakespeare Latein, etwas Griechisch, Französisch und Italienisch, obwohl er auf tote Gelehrsamkeit keinen Wert legte und besass eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntnisse. Geographische Schnitzer und Anachronismen brachte er geflissentlich an, zu poetischen Zwecken.

Von Molière wissen wir, was Schlegel von Shakespeare behauptet. Der König, die edelsten Zeitgenossen achteten und ehrten ihn; seine Stücke gefielen nicht weniger ihnen als dem Volke; einige wurden auf den Wunsch Ludwig's geschrieben. Und seltsam! gerade deshalb würdigt ihn Schlegel zum königlichen Hanswurste herab.

Wie Shakespeare, besass auch Molière eine Fülle leben-

diger, allgemeiner anwendbarer Kenntnisse. Er verstand wirklich Latein, Griechisch, Spanisch und Italienisch (von Shakespeare sehr zweifelhaft). Und doch ward seine Bildung wie die seiner Landsleute von Schlegel verdächtigt.[1])

Molière's und seiner Familie Stellung und Vermögen — da Schlegel auch davon redet — war der Shakespeare's und der Shakespeare'schen Familie wenigstens gewachsen. Aber auch in dieser Hinsicht ward der Franzose in den Staub gezogen.

Molière ist und bleibt ein Possenreisser, Shakespeare ein gentleman, ein vornehmer Herr, und lässt sich dieser gentleman zu Gemeinheiten herab, so geschieht es nur andern gentlemen zu Gefallen, die ebenso fein und gebildet waren — wie er.

Molière ist ein Dieb, ein Plagiator. An Shakespeare, der zu keinem einzigen seiner Stücke das Sujet selbst fand, wird es als „Biegsamkeit des Geistes, als Bescheidenheit" gepriesen, wenn er, „wie Raphaël, alle Fortschritte seiner Mitbewerber zu seinem Vorteil verwandte."

Quod licet Jovi, non licet bovi.

Calderon.

„Auch die spanischen Lustspiele sind poetisch-romantisch, Ehre und Liebe ihre Grundlagen. Sie fesseln durch irgend einen phantastischen Zauber und können nicht ganz für Lustspiele gelten im gewöhnlichen Sinne des Wortes."[2])

Und weiter: „Wir haben gesehen, dass die sogenannten Lustspiele Shakespeare's immer aus zwei fremdartigen Teilen zusammengesetzt sind, dem komischen, welcher in englischen Sitten gehalten ist, weil die komische Nachahmung örtliche Bestimmtheit fordert, und dem romantischen, auf irgend einen südlichen Schauplatz hinaus verlegten, weil der einheimische Boden nicht dichterisch genug dazu war. In Spanien hingegen konnte das damalige nationale Costüm noch von der idealen Seite gefasst werden.

„Calderon's Lustspiele enden mit Heiraten, wie die der Alten; aber wie verschieden ist das, was ihnen vorhergeht. Hier herrscht eine brennende Leidenschaft, die ihren Gegenstand adelt . . . Ehre, Liebe und Eifersucht sind die Triebfedern; aus ihrem gewagten, aber edlen Spiele geht die Verwickelung hervor

---

[1]) So schon wegen des Titels: Le festin de Pierre, den Molière nur beibehielt, weil er populär war.

[2]) Vorlesung 36.

und wird nicht durch schelmenhaften Betrug geflissentlich angezettelt. Die Ehre ist immer ein ideales Prinzip. . . . Bei Calderon erinnert die Zartheit des Ehrgefühls an die Sage vom Hermelin, der lieber als die Weisse seines Felles zu beflecken, von den Jägern verfolgt, sich dem Tode überliefert. Leider überlieferte ein Liebhaber dem Tode nicht sich selbst, sondern den Gegenstand ihrer Liebe. Dies Ehrgefühl beherrscht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm stattfinden darf. . . . Und die Liebe wird noch durch Eifersucht geadelt.“

Bei Molière warf Schlegel die Frage auf, ob denn Frankreich berechtigt sei, gegen ein halbes Dutzend sogenannter regelmässiger Lustspiele den gesamten Vorrat aller andern Nationen an fein charakteristischen Darstellungen so unendlich tief herabzuwürdigen. Nur wagte er es nicht, eine einzige herauszugreifen und Molière gegenüberzustellen. Bei den Spaniern darf man sie jedenfalls nicht suchen: denn, wenn man auch manchem Lustspiele Calderon's den Namen Charakterstück nicht versagen kann, die feinste Charakteristik darf man hier nicht erwarten. „Rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie lassen ihnen zu den Tücken der l a u s c h e n d e n B e o b a c h t u n g weder Musse noch K a l t b l ü t i g k e i t genug,“ So wird auch hier, dank der Wahl der Ausdrücke und dem Shakespeare'schen Hexeneinmaleins:

Schön, was hässlich — hässlich — schön, feine Charakteristik — das Werk prosaischer Beobachtung, Mangel daran — poetische Schwärmerei.

Endlich kommen wir selbst: Lessing, Schiller und Goethe. Hier ist wenig zu befürchten. Lessing und Schiller waren noch nicht lange genug tot, Goethe lebte noch, und lebende Nebenbuhler unter den Landsleuten pflegte man nicht in den Himmel zu heben.

Am Schluss weist Schlegel nochmals auf das r o m a n t i s c h e S c h a u s p i e l hin als auf die uns am meisten zusagende Gattung. Hier ist der „unvergleichliche Augenblick, wo er durch Erinnerungen des altdeutschen Ruhmes die Gemüter feierlicher stimmte.“ Er warnt die h ö h e r e n Stände vor ihrer Vorliebe für fremde (französische?) Sitte und Bildung und empfiehlt den Dichtern und dem Publikum für die Bühne „vaterländische historisch-romantische Stoffe, um uns „zu unserem tiefen Schamerröten zu zeigen, was wir vor Alters waren und wieder werden sollen“. — Nur nicht aus der Geschichte k l e i n e r Ritter und Fürsten (von Götz) sondern des R e i c h s. Besonders aus dem politisch-wichtigsten und uns am nächsten liegenden Zeitraum des H a u s e s H a b s b u r g, d e r s o v i e l e g r o s s e F ü r s t e n u n d H e l d e n e r z e u g t hat.

Mit dieser Artigkeit für den h u l d r e i c h e n M o n a r c h e n,

die ich Schlegel ebensowenig übelnehme, wie er Molière die für Ludwig XIV. im Tartuffe, werden wir entlassen.

Auf eins mache ich noch aufmerksam. Eine Ungleichheit in der Behandlung der einzelnen Stücke. Manche Calderon's, selbst die bedenklichsten des Aristophanes, die unbedeutendsten Shakespeare's, selbst solche, von denen Schlegel offenbar nichts Gutes zu sagen weiss, werden einer Inhaltsangabe gewürdigt oder doch warm und liebevoll besprochen. Und diejenigen Molière's?

Molière's Hauptstärke legt Schlegel in die Possen, und gerade sie — wie auch Meisterwerke anderer Art — werden kaum oder gar nicht genannt. So l'Amour médecin, Le Sicilien, Don Juan, l'École des maris, les Précieuses ridicules, la Critique de l'École des femmes, l'Impromptu de Versailles und le Médecin malgré lui, das Muster des so gepriesenen Komischen der Willkür. Der Mariage forcé erscheint nur, um Molière's Originalität zu verdächtigen. Der Malade imaginaire, um ihn und den König verächtlich und lächerlich zu machen. Die Comtesse d'Escarbagnas, der Pourceaugnac werden einfach mit dem Schimpfwort Possen abgethan, während Schlegel sonst diese Gattung herausstreicht. Der Bourgeois gentilhomme wird nur erwähnt, um zu fragen, ob ein weit schwächeres Stück des Plautus[1]) nicht ebenso gut sei, der Amphitryon wird mit einigen Worten als freie Nachahmung gewürdigt. Die ausführlicher besprochenen Stücke — mit Ausnahme der École des femmes — den Scapin, den Avare, die versifizierten Charakterkomödien macht er alle schlecht.

So fragte Delila Schlegel den Molière, worauf seine grosse Kraft beruhe, und schor ihm die sieben Locken seines Haares — Anderen Perrücken daraus zu bereiten; und, ein geschorener Pudel, stand er da, der entthronte Fürst des Lustspiels, mitten unter mähnengewaltigen Löwen: Aristophanes, Calderon, Shakespeare und — Aristophanes-Legrand, dem Verfasser des Roi de Cocagne!

Schluss.

Der Grund der Schlegel'schen Feindschaft.

Woher nun dieser Hass gegen Molière? eine solche Erbitterung und Bosheit?

Man hat sie aus dem Gegensatz der Naturen erklärt, aus persönlicher Abneigung und Feindschaft. So Gœthe, Heine, und andere vor und nach ihnen.

---

[1]) Das die Zuhörer schwerlich kannten.

Und worauf beruhte dieser Gegensatz?

In Schlegel's Angriffen gegen Molière ist es ein Vorwurf, den er immer und immer wieder hervorkehrt: Eitelkeit und Immoralität. Es fehlte ihm jeder Begriff von persönlicher Würde. Er stahl seinen Namen wie die Stoffe seiner Stücke. Dieser Sohn eines Bürgers schmeichelte dem Hochmuth der vornehmen Stände. Eine elende Kammerdienerseele war er zugleich der Hanswurst des Königs und des Pöbels.

Und wenn er sich als Dichter zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so trieb ihn ein falscher Ehrgeiz und die Lüsternheit, auch mit unter die klassischen Schriftsteller des goldenen Zeitalters gezählt zu werden, und nicht ein immer wachsender Trieb nach auserlesener Vortrefflichkeit. Ja, nicht einmal mit dem Alter nahm er zu an künstlerischer Reife des Geistes.

Also Immoralität, Mangel an Würde, selbst bis ins Alter hinein, und — Eitelkeit. Dieser Nationalfehler des ganzen französischen Volkes ist auch die Grundschwäche des grössten französischen Dichters. Eitelkeit! Dein Name ist Frankreich und — Molière!

Und, im Gegensatz dazu, nicht wahr, lieber Leser? Bescheidenheit, Dein Name ist A. W. v. Schlegel! Als unreifer Jüngling schon eine sittliche, durch und durch würdige, ernste Natur und frei von jenem französischen Fehler, nahm er zu mit den Jahren an sittlicher Reife des Geistes und ward das Muster und Vorbild des würdigen Mannes und Greises!

Gœthe und Heine waren anderer Ansicht.

A. Die Ansichten Gœthe's und Heine's oder der Gegensatz der Naturen.

„Einem Menschen wie Schlegel,“ sagt Gœthe, „ist eine so tüchtige Natur wie Molière ein Dorn im Auge; er fühlt, dass er von ihm keine Ader hat, er kann ihn nicht ausstehen. . . . Dass Molière die Affektationen gelehrter Frauen lächerlich gemacht hat, kann Schlegel ihm nicht verzeihen; er fühlt wahrscheinlich, wie einer meiner Freunde bemerkte, dass er ihn selbst lächerlich gemacht haben würde, wenn er mit ihm gelebt hätte.“

Ähnlich Heine. Er bedauert, dass die „fabelhaft ridicüle Personnage Schlegel's keinen grossen Komiker gefunden, um sie gehörig für die Bühne zu benutzen. Molière allein wäre der Mann gewesen — und das ahnte Herr A. W. Schlegel schon frühzeitig und er hasste den Molière aus demselben Grunde, weshalb Napoléon den Tacitus gehasst hat.“

B. Schlegel von Molière lächerlich gemacht.

Ich darf nicht widersprechen. Mir ward nicht die Ehre von Schlegel's persönlicher Bekanntschaft. Nur kann ich eins hinzufügen: Schlegel war schon von Molière lächerlich gemacht worden.

Wie? frägt der erstaunte Leser. Von dem vor zwei Jahrhunderten gestorbenen Molière?

Vernehmt, wie das geschah!

1805 erschien bei Heinrich Gessner in Zürich der erste Band von „Molière's Lustspiele und Possen für die deutsche Bühne von Zschocke". Er enthielt drei Stücke. Das letzte waren die „Eleganten", eine Bearbeitung der Précieuses ridicules. Nun hat Zschocke überall den französischen Namen, Verhältnissen und Sitten deutsche untergeschoben. So auch hier und statt der lächerlichen Franzosen Molière's Figuren aus der in Deutschland herrschenden philosophisch-romantischen Clique; A. W. v. Schlegel, sein Bruder Friedrich, und Jean Paul und Tieck, ihre romantischen Freunde.

In der ersten Szene schon muss Friedrich's Lucinde herhalten: „Das nenne ich mir noch einen Roman" sagt der ästhetisierende Bediente Johann, „Man liest und liest und weiss nicht, wo einem der Kopf steht, so dämisch wird man dabei."

Am Schluss des Auftritts kommt Tieck an die Reihe, im sechsten der „göttliche Jean Paul" und wiederum Schlegel, wahrscheinlich Friedrich. Er und der Göttliche sind die Lieblingsdichter der Eleganten. In der elften Szene paradieren zwei „nie aufgeführte Stücke", August Wilhelm's Jon und Friedrich's Alarcos, in der dreizehnten endlich die von ihnen zusammen herausgegebene Zeitschrift „Athenæum".

So war Schlegel von Zschocke-Molière wirklich lächerlich gemacht worden. Aber als Journalist, in seiner kritisch-poetischen Richtung. Und dies beantwortet noch nicht die von uns aufgeworfene Frage über den Gegensatz zwischen Schlegel's Natur und derjenigen Molière's.

Heine redet ganz allgemein von fabelhaft ridiculer Personnage, Gœthe deutet die Schwäche der Personnage nur an. Worauf beruhte sie dann, diese Lächerlichkeit und Schwäche?

Dem von dem Kritiker entworfenen Bilde des Dichters müssen wir das Bild des Kritikers selbst gegenüberstellen. Aber — unparteiischen Herolden lag bei den Turnieren des Mittelalters die Wappenschau und die Entscheidung über die Turnierfähigkeit ob. Ich bin ein Kämpe Molière's. Über die Persönlichkeit Schlegel's müssen andere vernommen werden.

Herr August Wilhelm von Schlegel.

Der Übersetzer Shakespeare's, Heinrich Voss, Sohn des Homerübersetzers, schreibt am 6. Juli 1819 in einem Briefe an Friedrich Diez:[1]) Ich übersetzte vor zwei Jahren, als ich mit Schlegel's Persönlichkeit noch gar nicht vertraut war, und noch gar nicht ahnte, er würde das Jahr darauf hierher[2]) kommen, folgendes aus Heinrich IV. auf folgende Weise: „Was sagt Monsieur Gewissen? Was sagt Sir John Zuckersekt? Hans, wie haltet ihr's, der Teufel und Du, mit Deiner Seele, die Du ihm am letzten Charfreitage verkauftest, um ein Glas Madera, und einen kalten Kapaunschlegel?“ Hier ist der blosse Zufall oder vielmehr das Ergreifen des treffenden Wortes witzig gewesen. Nichts kann treffender sein für A. W. Schlegel als der Ausdruck kalte Kapaun-Schlegel, man mag auf Schlegel's Ehe sehen, die schon im Beginne ein furchtbares Ende nahm oder . . .“ Weiter nennt ihn Voss den glattredenden, französelnden, durch italische Kunst aus einem Pedanten in einen Hof- und Weltmannn übersetzten hochwohlgeborenen Herrn. „Seine sogenannte Frau durfte ihn nicht anders anreden als Herr von Schlegel und Sie; er dagegen sagte auch Sie und meine Gnädige, und hüpfte dabei mit zierlich geworfenen Füssen um sie herum, wie ein Pariser Hasenfuss. Aber, Voss war ein Konkurrent, meinst du, lieber Leser? Nun gut, aus demselben Jahre liegen noch zwei andere, ausführlichere Berichte vor.

Der erste ist wieder von Heine.

Der Wundermann.

„Wie angenehm verwundert war ich,“ erzählt Heine in seiner „Romantischen Schule“, „als ich Anno 1819, ein ganz junger Mensch, die Universität Bonn besuchte und dort die Ehre hatte, den Herrn August Wilhelm Schlegel von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Noch heute fühle ich den Schauer, der durch meine Seele zog, wenn ich vor seinem Katheder stand und ihn sprechen hörte. . . . Herr August Wilhelm Schlegel trug Glacéhandschuh und war noch ganz nach der neuesten Pariser Mode gekleidet; er war noch parfümiert von guter Gesellschaft und eau de mille fleurs; er war die Zierlichkeit und die Eleganz selbst, und wenn er vom Grosskanzler von England sprach, setzte er hinzu „mein Freund“ und neben ihm stand sein Bedienter in der freiherrlichst Schlegel'schen Hauslivrée, und putzte die Wachslichter, die auf silbernen Armleuchtern brannten und

---

[1]) Preussische Jahrbücher 1883, p. 27.
[2]) Nach Heidelberg.

nebst einem Glase Zuckerwasser vor dem Wundermann auf dem Katheder standen. Livréebedienter! Wachslichter! silberne Armleuchter! mein Freund, der Grosskanzler von England! Glacéhandschuh! Zuckerwasser! welch' unerhörte Dinge im Kollegium eines deutschen Professors!"

Aber Heine steht im Rufe eines Spassmachers. Vielleicht übertrieb er? — Sein Feind, Wolfgang Menzel, ein ernster Mann, trägt die Farben noch stärker auf.

Monsieur le Parisien oder der ausgepolsterte Don Juan.

Menzel besuchte dieselbe Universität um dieselbe Zeit im Frühlinge des Jahres 1819.

„Von Schlegel", so melden seine Denkwürdigkeiten, „erwartete ich viel, fand mich jedoch getäuscht. Man hatte diese Berühmtheit nach Bonn versetzt, um der neuen Universität mehr Glanz zu geben. Wir strömten zahlreich und mit grossem Eifer in seine Vorlesungen über Sprache und Litteratur, allein obgleich er [immerhin] viel Wissen zu Tage legte und auch scharfsinnige und geistreiche Bemerkungen machte, fehlte es ihm doch an Tiefe und hauptsächlich an Würde. Er machte schlechte Witze auf dem Katheder und nicht selten von so frivoler Art, wie es sich gesitteten Jünglingen gegenüber nicht geziemte. Als er uns z. B. einmal die romantische Sage vom Venusberge vortrug, schloss er, indem er uns mit einem wahren Satyrgesicht ansah, mit den Worten: „Wenn Sie einmal beim Venusberg vorbeikommen, so grüssen Sie mir den treuen Eckart, ich hab' manche Lanze mit ihm gebrochen." Auch prahlte er viel zu viel mit seinen vornehmen Bekanntschaften, brachte bei jeder Gelegenheit den Namen eines englischen Herzogs oder französischen Pairs an, die seine guten Freunde seien, und war so naiv, die Frau von Staël, mit der er eine Zeit lang umhergezogen war, immer seine „Gönnerin und Beschützerin" zu nennen. Obgleich er sich durch seine Heirat in Heidelberg (seine junge Frau hatte sich gleich nach der Hochzeit wieder von ihm getrennt)[1]) vor der ganzen Welt lächerlich gemacht hatte, spielte er auch in Bonn noch den Don Juan und lorgnettierte zum Fenster einer verheirateten schönen Frau hinauf. Dabei fiel er auf einen Stein und konnte sich, weil er seinen mageren Leib immer mit Kleidern dick auspolsterte, nicht wieder aufrichten. Wir Studenten, die wir gerade aus dem Kollegium kamen, hoben ihn lachend auf. Auch die Dame oben am Fenster lachte, und er zog sich mit

[1]) Siehe auch hierüber den höchst komischen Bericht von Heine über Isis und Osiris.

einem schlechten Witz aus der Affaire. Die Studenten hatten keine Achtung vor ihm und nannten ihn monsieur le Parisien. In seiner eleganten Wohnung war Vorkehr getroffen, dass wir Studenten, wenn wir auch von der Hausflur durch die nächste Thür in sein Empfangszimmer hätten gelangen können, doch, um dahin zu kommen, auf einem langen Umwege, erst die ganze Reihe seiner glänzenden Zimmer passieren mussten. Wir bemerkten, die Haare seiner Perücke wüchsen von Monat zu Monat, bis sie im Frühjahr wieder abgeschnitten erschien. Man sagte, er trage jeden Monat eine andere Perücke, um diese Täuschung hervorzubringen.“

Heinrich Meister, der Mitarbeiter Melchior Grimm's.

I.

In seiner stattlichen Ausgabe der *Correspondance littéraire* von Grimm, Diderot, Raynal und Meister (Paris, Garnier 1876 ff.) hat Herr Maurice Tourneux sein Befremden darüber geäussert, dass kein Züricher seinem Mitbürger Heinrich Meister ein biographisches Denkmal gewidmet habe. In der That ist Meister's Nachlass zu lange vernachlässigt worden. Meister starb in Zürich im November 1826, die Handexemplare seiner gedruckten Schriften wanderten auf die dortige Stadtbibliothek, seine kleine Büchersammlung mit seinen Papieren fiel seinem Erben Professor Hess in Genf zu; nach dessen 1847 erfolgtem Tode gelangte dieser Nachlass in die Hände der Familie Reinhart-Hess in Winterthur, woselbst er sich noch heute befindet. Im Jahre 1857, nach meiner Rückkehr aus Paris, wandte ich mich an diese Familie mit dem Gesuche, die Meister-Papiere benutzen zu dürfen. Es wurde mir damals nicht entsprochen, da man vorerst selbst den Inhalt derselben prüfen müsste. Erst vor einem Jahre wurden sie mir zugänglich, nachdem, wie ich vernehme, eine Anzahl Briefe durch den Eifer einer frommen Dame dem Feuer übergeben worden, andere Stücke sonst verloren gegangen sind. Unter dem noch Erhaltenen sind einige Aufzeichnungen Meister's aus seinen letzten Jahren und eine Anzahl Briefe des Jünglings aus Genf wohl das wichtigste. Dagegen suchte ich umsonst nach den Briefen, die Meister aus Paris an seinen Vater oder an seine Freunde gerichtet haben muss. Somit kann der noch vorhandene Nachlass für die Litteraturgeschichte nicht eben als bedeutend bezeichnet werden. Wohl aber lässt sich aus dem in Zürich und Winterthur noch vorhandenen Material eine Biographie zusammenstellen, welche die von Maurice Tourneux gesammelten Daten bedeutend ver-

mehrt und durch Meister's Jugendgeschichte erweitert. Dies bezwecken nun die folgenden Blätter.

Vor und nach dem Jahre 1700 wirkte zu Stein am Rhein ein Pfarrer Meister von Zürich. Bei seinem verhältnismässig früh erfolgten Tode hinterliess dieser Mann eine zahlreiche und unbemittelte Familie. Zwei seiner Söhne studierten Theologie in ihrer Vaterstadt, der eine ward Pfarrer in Neftenbach bei Winterthur, der andere wirkte lange Jahre als französischer Prediger an den Hugenottengemeinden in Bayreuth, Schwabach, Bückeburg und Erlangen, kehrte endlich im Jahre 1757 in seine schweizerische Heimat zurück und verblieb bis zu seinem Tode (1781) als Pfarrer in Küsnacht am Zürichersee. Jakob Heinrich Meister, dem diese Blätter gewidmet sind, war Sohn des Pfarrers von Küsnacht, der in Deutschland bekanntere Leonhard Meister Sohn des Pfarrers von Neftenbach.

In einem autobiographischen Fragmente, von dem sich leider nur wenige Blätter erhalten haben, erzählt uns Meister, er sei am 6. August 1744 zu Bückeburg in Westfalen, der Residenz des Fürsten von Schaumburg-Lippe, zur Welt gekommen, seine Mutter — sie war eine Malherbe aus Loudun in der Touraine — sei Französin, seine Amme eine robuste Westfalin gewesen. Auf dem Titel eines Stammbuches aus dem Jahre 1757 nennt sich Meister „Jacobus Henricus Meisterus alias le Maître dictus, natione Guestphalo-Buckeburgicus, civitate Helvetio-Thuricensis, studiorum academicorum initiatione Erlango-Francus." Und in dem autobiographischen Fragmente sagt er, mit zwölf Jahren sei er bereits an der Universität Erlangen immatrikuliert gewesen. Der Zusatz: alias le Maître dictus, spielt auf die Gewohnheit seines Vaters an, auf dem Titel seiner Schriften sich „Johann Meister (dit le Maître)" zu nennen, wohl ein harmloser Versuch des hochgelehrten Theologen, sich der berühmten Jansenistenfamilie anzugleichen.

Das Fragment berichtet nun mehreres von der theologischen und humanistischen Bildung dieses Vaters, von dessen Intimität mit Bodmer und Breitinger. Auch seine Ode an die Tabakspfeife *(ad fistulam fumiferam)* wird uns mitgeteilt. Dieselbe beginnt:

O nigra fumo fistula, quam tua
Dulceis labellis nectaris oscula
Præbere siccatis liquores
Atque animam recreare norunt!

„Schon im Alter von vier Jahren," fährt Meister in seinem Fragmente fort, „stammelte ich fast mit derselben Leichtigkeit drei Sprachen, nämlich Französisch mit meiner Mutter, Deutsch

mit dem Gesinde und Lateinisch mit dem Vater. Mein Ehrgeiz erwachte früh, und ich pflegte mich an der Bewunderung unserer Besucher zu weiden; aber eine gewisse Ungeduld, ein ruheloses Verlangen nach stetem Wechsel begann der nachhaltigen Gründlichkeit meiner Studien hemmend in den Weg zu treten. Ich liebte jedes Generalisieren, fasste rasch die allgemeinen Beziehungen und die Übersicht der Dinge, während ein genaues Wissen der Einzelheiten, die Formen der Grammatik, ihre Regeln und Ausnahmen mich anwiderten. Diese Schwäche ward durch die Methode meines Vaters, der auf Übung und empirisches Aneignen das Hauptgewicht legte, natürlich nur gefördert. Ein zartes, kränkliches Knäblein, wurde ich überhaupt nur allzusehr meinen Launen und Träumen und dem Umgange mit Frauen überlassen, zu welchen meine Neigung sehr früh erwachte. Meine Phantasie hing gerne märchenhaften Dingen nach . . ."

Hier bricht das in hohem Alter geschriebene, sechszehn Oktavseiten umfassende Fragment plötzlich ab.[1])

Das nächste für uns wichtige Dokument ist ein ausführliches Schreiben des Pfarrers von Küsnacht, der seinen sechszehnjährigen Sohn im Dezember 1760 zum Eintritt in die theologische Klasse des züricherischen Collegium Humanitatis anmeldet. In diesem Schriftstücke zählt der Vater mit sichtbarer Genugthuung eine lange Reihe von Materien und Autoren auf, welche er privatim mit dem Knaben traktiert hat. Während Leonhard Meister, der um drei Jahre ältere Vetter, langsam nachrückte, erreichte der junge Heinrich Meister von Küssnacht rasch das nächste Ziel seiner Studien; denn mit neunzehn Jahren ward er ordiniert. Wenn das handschriftliche Lexikon der züricherischen Stadtbibliothek: Conspectus Ministerii Turicensis, uns recht berichtet, so folgte nun eine Reise nach Leipzig und Berlin, und sodann (1763) Meister's erster Aufenthalt in der französischen Schweiz. Über letzteren sind noch einige Briefe Meister's an seinen Vater vorhanden, und einige Aufzeichnungen des Greises kompletieren dieselben. Hier heisst es: „Während meines ersten Aufenthaltes in Genf im Jahre 1763 predigte ich mehr als einmal auf der Kanzel Calvin's. Ich war in der feinen Genfer Gesellschaft jener Tage wohl gelitten, machte Bekanntschaft mit Abauzit, Tronchin dem Arzte und Tronchin dem Juristen, mit

---

[1]) Es sei hier ein für alle mal bemerkt, dass alle Meister-Papiere französisch redigiert sind. Wenn ich die Auszüge in der Übersetzung mitteile, so geschieht dies, um die Gleichartigkeit der Darstellung nicht stören und unterbrechen zu müssen.

Bonnet, Le Sage, de Saussure, mit den beiden De Luc, mit De Vernes, De Vernet, namentlich auch mit Moultou, dem Freunde Jean Jacques'."

„Eben erst frisch von der Schule, gewann ich das Herz Rousseau's in Mottier-Travers, da ich fünfzig Meilen zu Fuss gemacht, um ihm die Huldigung tiefster Verehrung darzubringen. Ohne sein Unwohlsein hätte er mir die Ehre seiner Gegenwart bei einer Predigt geschenkt."

„Ich sah Rousseau später ein letztes mal in Paris. Man schickte mich, ihm ein Konzertbillet zu überbringen. Er war schlechter Laune und sagte nur, im Frühlinge könne ihm kein Konzert der Welt den Gesang der Nachtigallen ersetzen. Beim Abschied gab er mir noch die Worte auf den Weg: „Ich glaube zu bemerken, mein junger Freund, dass Sie Ihre Kniebänder allzuknapp zu schnüren pflegen. Eine schädliche Gewohnheit in physischer und moralischer Hinsicht." — Da haben wir in der That den leibhaftigen Rousseau, welcher bei Gelegenheit eines Konzertes mit Nachtigallen sich aufspielt und „à propos de jarretières" die Tugend predigt.

Im Frühjahr 1764 finden wir Meister wieder im väterlichen Hause, ebenso im folgenden Jahre, in welchem er seine erste Schrift, die einzige deutsche seiner Feder, „Vier Predigten auf dem Lande gehalten" druckbereit macht.

In den ersten Monaten des Jahres 1766 reiste Meister ein zweites mal nach Genf und von da nach Paris. Der Expektanten-Visitator von Zürich notiert im Mai jenes Jahres: „Ist nach Paris, wo er eine Conditio bekommt, verreist." Ein Wort über das Amt jenes Visitators. Die züricherische Stiftsschule, die Vorgängerin der 1833 gegründeten Universität, lieferte Theologen die schwere Menge; denn auch wer sich dem Lehramte widmete, musste erst durch das Fegefeuer der Theologie. So stauten sich denn die jungen Diener der Kirche in einer mehrjährigen Wartezeit auf hundert bis hundertundfünfzig „Expektanten", die als Vikare, Erzieher, Stundengeber in der Schweiz oder im Auslande ein provisorisches Dasein fristeten. Bei jeder Frühlings- und Herbstsynode wurde Musterung über sie gehalten, über ihr Thun und Lassen der Zensurkommission berichtet.

Über Heinrich Meister's ersten Pariser Aufenthalt geben uns Bodmer's Briefe an Meister's Vater einigen Aufschluss: dieselben sind in Zehnder's *Pestalozzi* (Gotha, 1875) abgedruckt. Bodmer war ein intimer Freund des Pfarrers von Küsnacht, und die ganze Liebe, die der alte Mann im Leibe trug, gehörte dem feinangelegten, hoffnungsvollen Sohne des Freundes. So ist denn auch ein längeres Gedicht von Bodmer's Appollinarien an Hein-

rich Meister in Paris gerichtet; dasselbe trägt das Datum 1766. Der Grundgedanke desselben ist dieser: „Weshalb hast du, lieber Jüngling, dein und unser schönes Küsnacht, seine klaren Bäche, seinen blauen See, seine grünen Matten und seine herrlichen Obstgärten mit der faulen Luft und den verdorbenen Menschen von Paris vertauscht?“ Dieses Thema entwickelt der Dichter in einer Reihe zum Teil sehr realistisch gehaltener Bilder.

In den Briefen an den Vater spricht Bodmer die Befürchtung aus, der junge Enthusiast sei ein allzufeuriger Patriot, sehe die Zustände seiner Heimat allzu pessimistisch an, drum sei es gut, wenn er einstweilen noch in der Ferne bleibe, in Zürich könnte er sich die Finger verbrennen. Am besten sei es, den Jüngling von der Politik auf die Litteratur zu lenken. „Wir wollen seinen wirksamen Geist indessen sich mit deutscher und französischer Litteratur beschäftigen lassen. Er kann die deutsche Poesie den Franzosen in einem vorteilhafteren Lichte zeigen, als Huber in dem *Choix de Poésies allemandes* sie ihnen gezeigt hat.“ Der junge Mann sei dazu berufen, Bodmer's eigenes Werk einst fortzusetzen, sein Genie werde dann moralische Wahrheiten in einer Weise vorzutragen wissen, dass ihm kein Staatsverbrechen in den Augen der Züricher Regierung daraus erwachse.

Leider habe ich umsonst nach Meister's Pariserbriefen geforscht. In der Züricher Stadtbibliothek (Escherpapiere) findet sich ein einziger kleiner Zettel von der feinen, in ihren Zügen ganz modernen Hand Heinrich Meister's, datiert 1766, worin er seinem Freunde Escher zum Luchs dafür dankt, dass er ihn bei seinem neulichen Besuche in Paris bei dem Herrn Baron Grimm eingeführt habe. Die Salons und die Theater seien seine Leidenschaft, er möchte für immer in Paris bleiben; er kenne schon viele Litteraten, aber nur wenige, die er achten könne; er lebe enthaltsam mitten in einer verdorbenen Welt; die schlechte Luft der Hauptstadt sei seiner Gesundheit nachteilig. — Durch die Genfer Verbindungen der Familie war Meister an den Banquier Necker und durch diesen an die schöne Witwe Madame de Vermenoux empfohlen worden, welche ihn nun zum Erzieher ihrer Söhne machte.

Im Frühjahre 1768 befand sich Meister wieder im väterlichen Hause. Der Visitator berichtet im Mai: „Haltet sich bei seinem Vater Camerario in Küsnacht auf,“ und am 19. Mai schreibt sein Zögling Auguste de Vermenoux einen Quatrain in Meister's Stammbuch, welcher mit den Zeilen schliesst: „Vivons toujours avec d'honnêtes gens Et ne nous flattons point de nos petits talents. Küsnacht ce 19 may 1768.“

Was Bodmer gefürchtet, sollte nun zur Wahrheit werden: ein schlimmer Handel mit der Kirche und der Regierung Zürichs.

Der junge Meister, der die ganze Begeisterung für Voltaire und Rousseau, Diderot und die Enzyklopädisten in der Seele trug und mit Grimm und Diderot, Holbach und Helvétius soupiert hatte, brannte vor Ungeduld, seinen Landsleuten Gelesenes und Gehörtes mitzuteilen. Lassen wir hier seinem Freunde Escher das Wort (Escherpapiere der Züricher Stadtbibliothek). Escher hatte den jungen Meister in die „Donnerstagsgesellschaft der jungen Patrioten“ eingeführt.

„Dreimal unterhielt er (Meister) unsere Donnerstagsgesellschaft mit Vorlesung seines Aufsatzes „*De l'origine des principes religieux*“, und wir erstaunten über das Talent unseres Freundes, über seinen Scharfsinn und seine Gelehrsamkeit. Auf die angenehmste Weise sahen wir uns durch eine Menge der feinsten und witzigsten Anmerkungen, Einfälle und Anspielungen überrascht. Die Schreibart dünkte uns derjenigen ähnlich, die wir bisher in den besten Schriftstellern bewundert hatten. Gerne gestanden wir einander und uns selbst, dass keiner von uns in sich die Fertigkeit fühle, den Fusstapfen unseres Gesellschafters auch nur von ferne zu folgen. Letzterem schien unser Beifall ebensoviel Vergnügen, als uns seine Arbeit zu machen; er bedurfte desselben desto mehr, als er es nicht wagte, über seinen Aufsatz die Meinung seines Vaters zu vernehmen, dem er ihn doch am liebsten gezeigt hätte. Eben deswegen aber fühlte sich Meister gedrungen, seine Schrift noch sonst irgendwo und ausser unserem kleinen Donnerstagskreise bekannt werden zu lassen.“ Meister's Freund Füssli riet zum Drucke, die übrigen Patrioten warnten vor der Gefährlichkeit dieses Schrittes. „Allein der junge Füssli, gewohnt seine Einfälle durchzusetzen, beharrte auf seiner Meinung, und wir gaben desto eher nach, als der Druck in der Füssli'schen Buchhandlung ganz im geheimen bewerkstelligt werden konnte und die förmliche Abrede getroffen ward, dass kein einziges Exemplar in Zürich in Umlauf gebracht werden solle.“

Ende Mai 1768 waren bereits 500 Exemplare der Brochüre zum Versandt bereit. Man schickte deren 80 nach Paris, den Rest nach Bern, Lausanne, Genf und Basel, nach Deutschland und Italien. In Zürich verschenkte Meister selbst mehr als ein Exemplar an gute Freunde. Ein halbes Jahr blieb alles ruhig, aber Anfangs 1769 ward die Sache ruchbar, und „die Aufregung zu Stadt und Land gegen den abscheulichen Atheisten von Küsnacht“ wuchs mit jeder Woche. Schwere Trübsal herrschte in dem friedlichen Pfarrhause am Zürichsee. Der junge Meister erschien jammernd bei seinem Verleger, den bereits eine gleiche

Angst quälte; hatte er doch die Zensur umgangen und die anonyme Brochüre ohne Druckort verlegt. Was war zu thun? Meister kam auf den sonderbaren Einfall, eine zweite kastrierte Auflage zu veranstalten und die erste zu verleugnen. Dieselbe verliess noch im April 1769 die Presse, aber der Sturm war stets im Wachsen. Es hiess, der Antistes werde die Sache in der Synode zur Sprache bringen. Nach Escher's Bericht spielte namentlich Lavater in diesen Angelegenheiten die Rolle des Denunzianten.

„Lavater an der Spitze von zwanzig oder mehr jungen Geistlichen, seiner sonderbar Vertrauten und Jünger, begab sich zum obersten Pfarrer, um ihm ihre tiefe Trauer über das von einem Glied ihres Standes gegebene grosse Ärgernis in Israel zu bezeugen und den Amtseifer ihres obersten Hirten in Anspruch zu nehmen. Zu gleicher Zeit, wo Lavater sowohl mit Meister als Füssli in genauer Verbindung und Freundschaft sich die Miene gab, alles anzuwenden, damit ihre Personen so viel als möglich geschont werden. Wenn es ihm auch wirklich damit Ernst war (wie denn in der That Lavater's Charakter und Betragen voll Ungleichheiten und selbst Widersprüchen ist, die er sich selbst besser als anderen zu verhehlen weiss), so verfehlte er doch ganz seines Zweckes und musste ihn, wäre es auch nur um jenes öffentlichen Schrittes willen, ganz verfehlen. Ulrichen als obersten Pfarrer konnte man seinen Unwillen hingehen lassen, vielleicht auch zum Teil dem schlauen alten Fuchs und Spötter Breitinger, der böse war, sich durch dergleichen unbesonnene Streiche mehr oder weniger kompromittiert zu sehen."

An der Spitze der kleinen Republik stand damals Bürgermeister Heidegger, ein Parteigänger der Aufklärung. Dieser wusste „die sonderbaren und fanatischen Auftritte in der Synode" dadurch zu verhindern, dass er die Sache vor den Rat brachte und den Kirchenlehrern erklären liess, dass die Obrigkeit bereits von dieser unglücklichen Missgeburt Kenntnis empfangen habe und im Begriffe stehe, darüber die schärfste Untersuchung anzustellen".

Das züricherische Staatsarchiv bewahrt die Aktenstücke des ganzen Handels, welchen ich (*Neue Züricher Zeitung* 1883, Nr. 106—110) für lokale Leser ausführlich dargestellt habe. Die Escherpapiere der Stadtbibliothek fügen bei, was hinter den Coulissen vorging. Meister war ins Thurgau geflohen, wo er das Urteil abwarten wollte. Dieses erfolgte am 21. Juni 1769 und lautete wie folgt:

„Magnifici haben einmütig erkannt, dass die Schrift: *De l'origine des principes religieux*, ihres so verwegenen, spöttischen

und schändlichen Inhaltes wegen öffentlich durch den Scharfrichter verbrennt werde, der Verfasser Meister von Küsnacht des geistlichen Standes entsetzt sein solle, und weil er auf die an ihn ergangene hochobrigkeitliche Zitation hin ungehorsam ausgeblieben, so ist er contumaciter dahin verurteilt worden, dass, wenn er in hiesiger Stadt oder Immediat-Landen betreten würde, er alsobald angehalten und gefänglich im Wellenberg (Gefängnisturm in der Limmat) gesetzt und in den gemeinen Herrschaften nicht geduldet werde."

Betreffs der Buchhändler wird verfügt:

„Es soll Herr Rudolf Füssli bis auf nächstkünftigen Samstag auf das Rathaus gesetzt, ein Jahr von der Zunft ausgeschlossen, am Samstag aber ihm und seinem Vetter Heinrich Füssli das hochobrigkeitliche Missfallen bezeugt werden." Die Firma bezahlt die Kosten und eine Busse von 40 Mark.

Mit diesem Urteile, dessen Härte sich durch Meister's Kontumaz einigermassen erklären lässt, waren die Aufgeklärten keineswegs einverstanden. Bodmer meint, die Nachkommen werden Meister gerechter beurteilen als die Zeitgenossen. Am 17. Juli 1769 schreibt er: „Ich möchte wohl leiden, dass ein Moultou oder ein anderer von Moultou's Charakter seine Gedanken über Meister's Büchlein schriebe. Ein gütiges Urteil müssen wir allein von Freunden und von den Nachfahren der izt Lebenden erwarten, und diese Nachfahren können in kurzer Zeit kommen. Sie sind in potentia schon da, wiewohl nicht in potestate. Es werden Journalisten genug sein, die ohne unser Begehren davon reden werden. Es ist aber vortrefflich, wenn man verhüten kann, dass der alte Sünder Voltaire von diesen Händeln nichts inne werde. Wenn er es unglücklicherweise inne wird, so wird er derselben wieder „en bien" noch einmal gedenken."

Der junge Meister selbst hatte dafür gesorgt, dass der Patriarch von Ferney seine Schrift zu Gesicht bekam. Auf Escher's Handexemplar stehen die Worte: „Voltaire à Madame . . . Notre Zuricois ira loin. Il a mangé hardiment de l'arbre de science dont les sots ne veulent pas que l'on se nourrisse, et il n'en mourra pas." Die Handschrift ist nicht diejenige Meister's, wahrscheinlich diejenige Escher's selbst.

Etwas später schreibt Bodmer, der Unentwegteste in diesem ganzen Handel: „Sie wissen noch nicht, wie ganz ich für unbegrenzte Toleranz eingenommen bin. Ich würde das Zensuramt gänzlich abschaffen. Ich halte für einen albernen Begriff, dass Bücher gefährlich seien. Die Wahrheit kann von keinem Angriff leiden." Und an Schinz schreibt Bodmer: „Die Begeben-

heiten mit Meister's Brochüre haben Sulzer in Berlin so sehr geärgert, dass er fürchtet, es sei auch mit unserer Politik und mit unserer Litteratur aus."

Meister, einen Kreditbrief an das Haus Necker in der Tasche, nahm am 29. Juni Abschied von Vater und Schwester, die ihm bei Brugg im Aargau ein letztes Rendez-vous gegeben. Die Schwester warf sich ihrem Bruder schluchzend an den Hals und suchte ihn mit den Worten zu trösten: „Nicht aus einem Paradiese, nein aus einer Hölle bist Du verbannt worden." Der Tagebuch-Bericht des betrübten Vaters (seine Tagebücher von 1726 — 1781 bewahrt die Züricher Stadtbibliothek) ist mit zwei winzigen Illustrationen geziert, wovon erstere die letzte Umarmung, letztere die Abfahrt der zwei Postchaisen in entgegengesetzter Richtung darstellt.

Bevor wir Meister nach Paris begleiten, muss ein Wort über das „*Scriptum*" gesagt werden, welches den gewaltigen Sturm im Glase Wasser erzeugt hatte. Das mehrmals aufgelegte, 1771 in Michel Rey's *Recueil philosophique* wieder abgedrukte Schriftchen hat 72 Oktavseiten. Sein Ton ist nicht frivol, eher gemässigt. Der Verfasser sucht nachzuweisen, dass die Religionen menschlichen Ursprungs sind, aus dem Gefühle der Furcht sich entwickelt haben, dass die Gottesidee und die Moral ihr gemeinsamer Kern, dass das Dogma ein Aberglaube, das Priestertum durch die Selbstsucht seiner Träger entartet sei. Die Darstellung ist knapp und nüchtern. Am Schlusse erhebt sie sich zu bitterer Ironie: „Wie wunderlich doch die Menschen sind! Da quält man sich mit der Frage: Woher die Sünden und alles menschliche Irren? Der Weise antwortet einfach: weil unsere Einsicht beschränkt ist. Aber der grosse Haufe gibt sich damit nicht zufrieden. Drum sagen ihm die Priester mit geheimnisvoller Miene: Das kommt davon, dass die ersten Eltern einen Apfel verspeist. Der Haufe wähnt sie zu verstehen, und seine Neugier ist befriedigt."

„Freude würde es mir bereiten, die Tücke der Priester aller Jahrhunderte zu enthüllen, d. h. jener Leute, die von jeher die heiligsten Wahrheiten gemissbraucht haben, um das Reich dieser Welt mit dem Tyrannen zu teilen. Der Aberglaube kann unser Mitleid, der Fanatismus sollte unseren Abscheu erregen. Ein aufrichtiger Sinn verabscheut der falschen Christen Heuchelei nicht weniger als er die wahre Frömmigkeit verehrt."

In den Aufzeichnungen des alten Mannes finde ich noch folgende Notiz: „Die Verfolgung meiner Landsleute machte mich im Auslande zu einem Märtyrer der Aufklärung. Voltaire lobte mich, Friedrich der Grosse las mein Büchlein und liess mir

durch den Professor Merian die Stelle des verstorbenen Sulzer am Königlichen Kollegium und an der Akademie von Berlin anbieten. Ich suchte dieselbe nach und erlangte sie auch für den Genfer Prévôt. Noch vierzig Jahre nach ihrem Erscheinen wurde meine Brochüre von Steudlin ins Deutsche übersetzt.“

In Zürich aber war die Aufklärungsflut in raschem Steigen begriffen. Escher konnte seinem Berichte nach drei Jahren die Worte anfügen:

„1772 ward Meister's Contumazurteil aufgehoben. Jedermann schämte sich des fanatischen Gelärmes vor drei Jahren, und dass man vom Wellenberg sprechen durfte. Heidegger leistete uns bei diesem Anlass wieder die besten Dienste.“

Es ist von kulturhistorischem, mithin allgemeinem Interesse die Umstände dieser Rehabilitation zu erzählen und ein Wort über die protestantische Inquisition Zürichs im 17. und 18. Jahrhundert zu sagen.

Die Meisteraffaire ist nur einer der letzten Marksteine in dieser traurigen Geschichte. Man lese Werdmüller's *Glaubenszwang im 17. Jahrhundert* (Zürich 1865) und Mörikofer's *Biographie des Antistes Breitinger*. (Leipzig, 1874.)

In letzterem Buche (p. 159, 394) steht zu lesen, wie anno 1631 ein im Gasthofe „zum Schwert“ logierender Jude, von einem Bürger gehänselt, diesen mit den Worten heimschickte: „Der Vater eures Christus war ja auch ein Jud.“ Er wurde sofort denunziert, in den Wellenberg gesetzt, und die Obrigkeit fragte bei der Geistlichkeit an, auf welche Art der Delinquent hinzurichten sei. Die Antwort lautete, das Richtige wäre, den Juden zu steinigen, man könne sich indessen, da Steinigen in Zürich nicht landesüblich sei, im Notfalle mit der Hinrichtung durchs Schwert begnügen. Und so geschah es! Rat und Bürgermeister von Zürich hatten damals grosse Macht, aber sie selber zitterten vor der Macht ihrer Kirche. Anno 1770 stand diese Macht noch aufrecht, aber der Boden war bereits unterwühlt. Die Zensurakten aus dieser Zeit wiederholen die Klage, man lerne Französisch sogar auf dem Lande, um den Voltaire lesen zu können.

Meister's Rehabilitation war somit nur eine Frage der Zeit. Der arme Pastor von Küsnacht sann Tag und Nacht auf Mittel und Wege den „Pariser Exulanten“ vom Banne seiner Kirche zu lösen; er schreibt einen Brief nach dem andern an Bodmer und Andere, überwirft sich sogar auf einen Augenblick mit ersterem, weil er ihn zu lau findet. Im Frühjahr 1772 will Bodmer seinen Exulanten als Pädagogen nach St. Petersburg schicken, aber er fürchtet, der Sohn werde sich ebenso starrköpfig erweisen wie sein Vater. Was dieser denn von einer

Rehabilitation zu hoffen wage? „Ich habe immer bemerkt, dass Ihr Sohn Neigungen hat, die ihm das stille Leben hier ungeschmackt machen. Er liebt die grosse, die rauschende Welt. Sagen Sie selbst, was Sie auf den Fall, dass wir ihn wieder in Zürich haben, mit ihm thun wollen? Wollen Sie einen Zunftmeister aus ihm machen? Verzeihe es mir Ihro Weisheit, Herr Bürgermeister Rudolf Brun, der Erfinder unserer Zunftmeister, dass ich bei einer solchen Stelle die *agréments* nicht sehe, die ich in Petersburg auch nur für einen Pädagogen sehe. Wer wollte nicht lieber ein Pädagog als ein Demagog sein! Ein Pädagog hat nur mit einem Kinde, ein Demagog mit hundert erwachsenen Kindern zu thun!"

Im September 1772 gelang dem unermüdlichen Vater, was Bodmer immer noch für unmöglich hielt. Sein Sohn hatte eine Bittschrift eingereicht, worin er beklagt, „die Ideen der flüchtigsten aller Nationen" in Zürich verbreitet zu haben, kurz um Begnadigung einkommt. Am 25. September berichtet der Antistes an die Regierung, nachdem Herr Meister „eine rührende Bittschrift eingereicht, sei derselbe heute Freitag Abends vor den Censoribus erschienen, habe „mit gerührter Stimme" seine Rekautation vorgetragen; die Censores empfehlen „das verirrte Schaf der obrigkeitlichen Barmherzigkeit und Milde". Das Protokoll fügt bei, dass ein Glied der Kommission in Meister's Erklärung tückische Hintergedanken witterte. Der Mann hatte schwerlich Unrecht. Die zerknirschte Rührung eines jungen Weltmannes, den Diderot und Grimm „notre cher Meister" zu nennen pflegten, scheint wirklich mehr der Berechnung als der Reue entsprungen zu sein.

Am 3. Oktober erfolgte die Rehabilitation. Das Urteil sagt: „Der künftig freie Aufenthalt in seinem Vaterland und Genuss seines Bürgerrechtes soll ihm aus besonderer Gnade geschenkt sein, im übrigen soll es bei der Amtsentsetzung verbleiben."

In einem frohlockenden Briefe an Vater Meister kommt der alte Bodmer auf den kindischen Einfall, der junge Meister solle sich nun auch in der öffentlichen Meinung der Züricher durch eine Schrift gegen Holbach, Diderot und Voltaire rehabilitieren! Meister müsse den Mut haben, mit diesen Leuten für immer zu brechen.

II.

Bis zum Ausbruche der Revolution lebte Meister in Paris, wenn er auch ab und zu in Zürich einen Besuch machte. So meint Bodmer 1779 scherzend, „der Pfarrhauskeller von Küs-

nacht wird durch den Bacchus, den Sie an unserem Pariser haben, bald erschöpft sein". Meister scheint nach und nach vom Ertrage seiner Feder in Paris gemächlich gelebt zu haben. Sein Pariserleben verschönerte ein intimes Verhältnis zu Madame Germaine de Vermenoux. Der Banquier Necker hatte um die junge Witwe gefreit, aber die Aristokratin verschmähte die Hand des Genfers, dem die adeliche Herkunft fehlte. Necker's Augen fielen nun auf ihre Gesellschaftsdame, Mlle Curchod, die waatländische Pfarrerstochter, welche Gibbon dermassen bezaubert hatte, dass er in sein Tagebuch die Worte schrieb: „J'ai vu Mlle Curchod: omnia vincit amor et nos cedemus amori." Gibbon's Vater wollte nichts von einer solchen Verbindung wissen, und sein Sohn blieb Junggeselle. Dafür ward Mlle Curchod Mutter der Frau von Staël, welche ihrerseits einmal in ihr Tagebuch schreibt: „Wie wäre ich wohl ausgefallen, wenn Herr Gibbon mein Vater gewesen?" Was Mme de Vermenoux dem braven Necker abgeschlagen, das gewährte sie in freier Form dem Erzieher ihrer Söhne. Bodmer's Briefe an den alten Meister sprechen ab und zu mit einem satirischen Blinzeln „von der schönen Vermenoux." Ausführliches berichtet Graf d'Haussonville in seinem Buche über den Salon der Mme Necker (Paris 1882, I. 97—110; 209—216). Marmontel's Memoiren nennen sie „l'image de Minerve." Meister selbst hat sie in zwei Gedichten gefeiert, deren eines Pindemonte ins Italienische übersetzte. Mme de Vermenoux liegt, so meldet uns der Dichter, in einem Garten von Montpellier begraben. In den Meisterpapieren finde ich noch folgende Aufzeichnung: „Ich habe eine intime Freundin hinreichend glücklich geschildert, um der Kaiserin Katharina den Wunsch einzuflössen, ihr Porträt und ihre Büste zu besitzen. Ich glaube sie aber noch besser in einem Kapitel meiner „*Morale naturelle*" und in meiner „*Euthanasie*" gemalt zu haben."

Noch habe ich eine wunderliche Geschichte zu erwähnen, welche D'Haussonville erzählt, und welche in der That als Familientradition in Zürich noch fortlebt. Madame de Vermenoux hatte in ihrem letzten Willen ihr Herz an Meister mit dem Bedeuten vermacht, es solle dereinst in seinen Sarg mit eingeschlossen werden. Meister pflegte die Blechbüchse, welche diese Reliquie enthielt, selbst auf Reisen mitzunehmen, und in seinem Testament fand sich die Verordnung, dass die Büchse in seinen Sarg gelegt werde. Man suchte lange, bis Meister's alter Diener dieselbe auf dem Dachboden fand. Auf dem Friedhofe, wo Meister's Gebeine ruhen, baut man nun bald ein neues Quartier. Möglich, dass die Büchse wieder auftaucht, um schlieslich in sehr unberufene Hände zu gelangen!

Was Meister's litterarische Thätigkeit betrifft, so sei vor allem auf dasjenige hingewiesen, was Herr Maurice Tourneux in seiner Ausgabe der „*Correspondance littéraire etc.*" von Grimm und Diderot beigebracht hat. Um nicht eine Lücke in meiner eigenen Erzählung zu lassen, dränge ich die Ergebnisse seiner Forschungen hier kurz zusammen.

Meister hatte bei Melchior Grimm eine Beschäftigung gefunden, welcher er die besten Jahre seines Lebens widmen sollte, und welcher er's zu danken hat, dass der Name „Henri Meister" auf immer an einem der wichtigsten litterarischen Denkmäler des achtzehnten Jahrhunderts haften wird. Es ist dies die berühmte „*Correspondance littéraire, philosophique et critique*", welche erst Grimm, dann unsern Meister zu Redakteuren, Diderot und andere zu Mitarbeitern hatte.

Friedrich Melchior Grimm, als Sohn eines lutherischen Pfarrers 1723 in Regensburg geboren, begleitete nach Vollendung seiner Leipziger Studien unter Gottsched den Grafen von Friesen (gegen Ende der vierziger Jahre) nach Paris, verkehrte da bald intim mit J.-J. Rousseau, welcher ihn mit den Enzyklopädisten bekannt machte, drang durch seine vielfachen Verbindungen in die feine Welt und die höfischen Kreise, ward Erzieher eines Prinzen von Sachsen-Gotha, später diplomatischer Vertreter dieses Hofes beim Kabinet von Versailles, verblieb in dieser Stellung bis nach der Hinrichtung Ludwig XVI., begab sich hierauf nach Gotha, woselbst er 1807 in dem hohen Alter von vierundachtzig Jahren starb. Ein angeborenes weltmännisches Talent hatte den armen bayerischen Pfarrerssohn zum Diplomaten gemacht, umfassendes Wissen und ein feines Urteil setzten ihn in die Lage, unter den französischen Schriftstellern seines grossen Jahrhunderts eine Rolle zu spielen. Nach dem Vorgange des Abbé Raynal sammelte Grimm im Jahre 1753 an den europäischen Höfen Subskribenten für eine handschriftliche Monatschronik, welche über das Salon- und Hofleben von Paris, besonders aber über die litterarischen Ereignisse des Tages pikant, gründlich und schonungslos, jedoch unter Vorbehalt der Anonymität, zu berichten versprach.

Im Laufe der Jahre traten eine Reihe von europäischen Höfen dem Unternehmen bei, so dass Meister zu schreiben wagte: „Unsere Chronik wird in fünfzehn Exemplaren ausgefertigt, sie versieht heute die Höfe Europas von der Newa bis zum Arnostrande". Von den bisher bekannt gewordenen Manuskripten dieser Korrespondenz ist dasjenige von Gotha das vollständigste und nach Maurice Tourneux das einzige, welches Meister's Fortsetzungen von 1797—1812 aufbewahrt. Gœthe, im Anhange zu

„Rameau's Neffe“ berichtet von dem gespannten Interesse, womit die „*Correspodance*“ in Gotha erwartet und gelesen wurde.

In Frankreich selbst wurde diese Chronik erst 1812 bekannt, als der Buchhändler Buisson ein nach der Schlacht von Jena in Berlin aufgefundenes Manuskript derselben herauszugeben begonnen hatte. Eine zweite Auflage besorgte Taschereau 1829; die dritte, abschliessende erschien 1877—1882 in sechszehn stattlichen Bänden durch Maurice Tourneux. Dieselbe reiht sich würdig und gleichförmig an die von Maurice Tourneux vollendete Diderot-Ausgabe von Assézat an.

Von 1753 bis Anfang der siebziger Jahre war Grimm selbst Redakteur seiner Chronik, später trat Henri Meister für ihn ein. Dieser erklärt kategorisch (Tourneux II, 235): „En 1775, apèrs son retour d'Italie, Grimm me remit toute la boutique avec ses charges et bénéfices.“ Meister hat diese Erklärung noch zweimal wiederholt: in dem Manuskripte seiner Beiträge, das die Züricher Stadtbibliothek aufbewahrt, sagt er, seine Arbeit beginne im März 1773 (II, 430 der ersten Ausgabe) und reiche bis zum Jahre 1790; und eine andere hiermit übereinstimmende Notiz findet sich in seinem Nachlasse.[1]) Es darf nicht verschwiegen werden, dass Grimm ein gewandterer und anmutigerer

---

[1]) In den autobiographischen Noten des Nachlasses (geschrieben 1820—1822) heisst es: „Depuis l'année 1773 je fus le modeste continuateur de la trop célèbre correspondance du baron de Grimm, j'en vis augmenter considérablement le produit dans les vingt premières années où la rédaction m'en avait été confiée, et je l'ai soutenue tant bien que mal malgré la révolution durant plus de quarante ans. Il y a plus des huit volumes qui ont paru de ce volumineux recueil dont je dois me reconnaître coupable depuis la page 448 du second volume, année 1773, jusqu'à la fin de la troisième et dernière partie, sans compter plusieurs articles ingérés dans le supplément publié par M. Barbier.

Ce léger travail m'a fait gagner plus d'argent que ne m'en aurait rendu peut-être aucun autre travail plus utile et plus honnête.

Mais il m'a fait perdre beaucoup de temps et m'a distrait encore malheureusement de toute étude assez suivie. Ce que j'avais gagné si légèrement, je le dépensais de même. Et ne dois-je pas compter parmi mes plus folles dépenses les économies que j'eus la bêtise de prêter à la loyauté de la nation française, trop heureux aujourd'hui que cette généreuse loyauté ne m'en ait guère enlevée plus des deux tiers.

Un des plus solides avantages recueillis du frivol métier auquel je vouai les plus belles annés de ma vie fut de me procurer des relations directes et indirectes avec Catherine „Le Grand“, avec Gustave III, avec les rois de Pologne et de Prusse, avec l'illustre et malheureux Duc de Brunswick et son digne Ministre de Rothenkreuz, avec le Grand Duc de Toscane, depuis Empereur, etc. etc. (Siehe p. 69 und 73 dieser Abhandlung.)

Redakteur gewesen war. Katharina von Russland wenigstens gab Grimm's Feder den Vorzug. Sie findet Meister zu ernsthaft und weniger geschickt in den Ausführungen. Es war in der That schwer, Grimm in dieser Hinsicht zu erreichen.

Über Meister's Stellung zur „*Correspondance*" ist noch folgendes zu notieren. Letztere schliesst im Mai 1793; aber schon 1790 scheint Meister seine Redakteurrolle aufgegeben zu haben. Dafür versuchte er 1794 von Zürich aus das alte Unternehmen wieder ins Leben zu rufen. Er kannte ja die Adressen der Abnehmer; ob er viele derselben zurückeroberte, bleibt zweifelhaft. Vielleicht blieb ihm nur Gotha treu, woselbst Maurice Tourneux Meister's Fortsetzungen gefunden hat. Wie konnte übrigens von Zürich aus eine Pariser Chronik geschrieben werden? Meister wusste sich zu helfen. Mit Suard, dem Redakteur des „Publiciste" unter dem Direktorium, traf er das Abkommen, diesem Blatte politische Berichte aus der Schweiz zu liefern, um als Gegenlieferung durch Suard's Vermittelung eine Pariserchronik zu erhalten. Im September 1795 besuchte Meister selbst Paris, um alte Verbindungen wieder anzuknüpfen und Neues zu erfahren. Mit Benutzung der kurz vorher gegründeten Zeitschriften „*La Décade*" und „*Le Magazin encyclopédique*", sowie der politischen Tageblätter, wusste er denn auch das Leben seiner Scheinchronik bis Ende 1812 zu fristen. Tourneux hat nur ihren Anfang abgedruckt.

Als im Jahre 1812 der Druck der „*Correspondance*" zum ersten Male begann, da fühlte Meister, ihr einzig überlebender Redakteur, aus einem doppelten Grunde sich unheimlich gebettet: einmal weil die „*Correspondance*" über noch lebende, ihm befreundete Personen nicht immer schonungsvoll berichtet hatte, und sodann weil er seine frühere religiöse Richtung nunmehr verdammte. Sein bekannter Brief an Suard ist eine Jeremiade, welche dieser mit dem schlechten Troste beantwortete: „Kein Mensch denkt hier an Sie, man schreibt das Ganze dem Baron Grimm zu. In utramque aurem dormies!" Meister klagte nun nicht länger, sondern bemühte sich von nun an, seinen eigenen Anteil an dem Werke zu konstatieren, sich sogar zum Mitarbeiter des Herausgebers zu machen. Endlich ist noch eine Publikation Meister's zu erwähnen, von welcher Maurice Tourneux keine Notiz nimmt. Meister liess 1818 seine „*Esquisses Européennes commencées en 1798 et finies en 1815*" in Genf und Paris erscheinen. Diese führen den Untertitel: *Pour servir de suite à la Correspondance du Baron de Grimm et de Diderot.* Es sind meistens politische Reminiszenzen ohne Beziehung zur Litteratur.

Seinem Freunde Grimm hat Meister (1808) einen Nekrolog

gewidmet, welcher neben einem autobiographischen bei Tourneux abgedruckten Fragmente die Grundlage für Grimm's Biographien bleibt; — ein wohlwollendes Gegenstück zu Rousseau's gehässigen Aufzeichnungen. Meister zitiert Friedrich des Grossen Urteil, Grimm habe die Menschen wie wenige gekannt, aber seiner weltmännischen Gewandtheit im Verkehre mit den Grossen habe er niemals die Unabhängigkeit seines Gekankens geopfert; und den kritischen Sinn seines Freundes illustriert Meister mit dem artigen Scherze einer Dame über Grimm's schiefe Nase: „Grimm a le nez tourné, mais c'est toujours du bon côté.“ — Die Züricher Stadtbibliothek bewahrt einen Brief Leonhard Meister's an Escher, der einen Besuch Grimm's bei seiner Durchreise an die Tagsatzung von Frauenfeld schildert; sie besitzt auch ein Billet in den vornehmen Zügen der Grimm'schen Hand, welches 1766 in Paris geschrieben und an den ihm empfohlenen jungen Züricher Escher gerichtet ist.

Mit dem Sturze der französischen Monarchie am 10. August 1792 war auch Meister's Pariser Laufbahn vernichtet. In Meister's Nachlass findet sich ein Heft „*Erinnerungen an die Revolution*“, in welchen er die letzten Tage seines Pariserlebens erzählt. Auf den ersten Seiten lesen wir ein hübsches Portrait Champfort's, mit welchem Meister sehr intim war. Er lobt hier Champfort's ausgezeichnetes Konversationstalent, seinen Scharfsinn, sein Urteil und sein Wissen, stellt ihn aber zugleich als einen vom Lebensgenusse erschöpften Mann dar. Die Erzählung seiner Erlebnisse im August und September 1792 gebe ich hier mit einigen Kürzungen:

„Am Vorabend des Sturmes auf das Schloss traf ich in der belebten Galerie des Palais Royal auf die Banden der Marseillaner, welche folgenden Tages eine Hauptrolle zu spielen bestimmt waren. Man hatte alle Kaufläden geschlossen, die Restaurants hatten ihr Silberzeug vorsichtig entfernt, überall ass man jetzt mit Blechlöffeln. Ich begreife heute noch nicht, wie jene Bande von siebenhundert Strolchen die französische Monarchie zu stürzen im stande war. Noch heute sehe ich sie vor mir, diese unheimlichen Gesellen, die uns in die Ohren schrien: „Que de gens qui mangent aujourd'hui ne ch . . . plus demain!“

„Am folgenden Tage eilte ich über das Boulevard de la Madeleine nach dem Hotel einer fremden Gesandtschaft, als mir die wilde Masse entgegenströmte, welche die erste Salve der Schweizer in den Tuilerien in die Flucht gejagt. In meiner Tasche trug ich das deutsche „Ça ira!“ welches der Dichter Gleim für die Alliierten unter dem Herzoge von Braunschweig

gedichtet hatte. Der Baron von Rothenkreuz, des Herzogs Minister in Braunschweig, mit welchem ich damals lebhaft korrespondierte, hatte mir eine Abschrift jenes Gedichtes soeben zukommen lassen: fürwahr, ein sonderbarer Laufpass in diesen verhängnisvollen Stunden!"

„Am nächsten Morgen kam mein Freund und Landsmann Schweizer[1]) und forderte mich auf, mit ihm an den Schranken der Nationalversammlung um Gnade für die gefangenen Schweizersoldaten zu flehen. Einem so abenteuerlichen und gefährlichen Plane konnte ich nicht beistimmen. Die folgenden Wochen hielt ich mich, von den bangsten Phantasien und den traurigsten Gedanken gequält, zu Hause verborgen. An eine Abreise dachte ich erst, als ich die Metzeleien in der Conciergerie vernahm. Mit Mühe und nur durch die unerwartete Hilfe eines Menschen, der früher mein Kutscher gewesen, erhielt ich einen Pass nach England. Kaum war ich in Besitz desselben gelangt, so erschien auf meinem Zimmer mein ehemaliger Freund, Herr O., mit welchem ich nicht mehr verkehrt hatte, seitdem er sich zu den Jakobinern geschlagen. In Erinnerung an unsere alte Freundschaft kam er mir wohlmeinend mitzuteilen, ich sei wegen meiner geheimen Beziehungen zum Braunschweiger Hofe denunziert und meine Verhaftung eine beschlossene Sache. Ich wusste mich allerdings nicht unschuldig. Der Herzog stand mit seinen Truppen in Verdun, und wir betrachteten seinen Einzug in Paris als ein unfehlbares Ereignis der nächsten Zukunft! Eben noch hatte mir Baron von Rothenkreuz geschrieben: „Ich empfehle Ihnen ganz besonders unsern jungen Offizier, der nun bald in Paris anlangen wird."

„Der Dank, den ich dem Herrn O. dafür schulde, dass er mich zur rechten Zeit gewarnt, ward nicht geschmälert durch die Anklage, womit er mich bald nachher in einer Lieferung von Archenholz' „*Minerva*" bescherte. Dort nämlich versichert er seinen Leser, der Herzog von Braunschweig sei über die wahre Lage der Dinge in Frankreich getäuscht worden, besonders durch die Berichte eines gewissen Herrn Meister, welcher zwar viel Geist besitze, jedoch lange nicht genug um einzusehen, dass man über Frankreichs Lage in den Jakobinerklubs weit mehr erfahre als in den Salons der Royalisten, der Schöngeister und der feinen Damen."

„Nach jener summarischen Warnung des Herrn O. warf ich mich zitternd in den ersten besten Wagen, um auf denselben

[1]) S. *Johann Caspar Schweizer von David Hess, herausgegeben von Jakob Bächtold.* Berlin, Hertz, 1884.

Abend die Postpferde zu bestellen und meine Reise möglichst zu beschleunigen. Ohne Unfall gelangte ich nach Boulogne, woselbst ich mit dem Herrn von Talleyrand zusammentraf, der durch Vermittelung der Madame Danton einen Pass erhalten hatte und seit zwei Tagen auf günstiges Wetter zur Überfahrt harrte."

Meister hatte schon im Sommer 1789 einen kürzeren Aufenthalt in London gemacht, nun aber sah er sich dazu verurteilt, ein halbes Jahr als Flüchtling auf englischem Boden zu verweilen. Er hatte in London das Unglück, den Arm zu brechen, und er erzählt, auch sein üppiges Haupthaar sei ihm in England abhanden gekommen. Nach einem Aufenthalt in Coppet und in Bern kehrte Meister 1794 nach Zürich zurück. Ein Jahr nach dem Sturze Robespierre's, im September 1795, reiste Meister nochmals nach Paris, „wohin ihn Vermögensinteressen, Neugier und das Bedürfnis lockten, die alten Freunde nochmals zu besuchen." Wie seine englische Reise, so hat er auch diese in einem besonderen Buche erzählt. Hier hat Meister einen spannenden Moment in der Geschichte der französischen Hauptstadt fixiert. In zwanzig Tagen durchreiste Meister die Provinz von Basel nach Paris, seine Begegnisse und Gespräche, das Aussehen von Stadt und Land genau notierend. Nicht minder anschaulich schildert er das Verkehrsleben von Paris in dem Momente, wo die Assignaten entwertet, das baare Geld verschwunden und der Warentausch das einzige Zahlungsmittel war; das einst so glänzende Quartier St. Germain endlich, dessen verödete Paläste in grossen roten Buchstaben die Inschrift trugen: „Propriété nationale à vendre." Er zeichnet die veränderten Sitten und Moden, erwähnt die Damenhäubchen zu 200—300 frs. Assignatgeld. Was ihn gessnerisch anmutet, sind die vielen Ziegen, welche in dieser Teuerung aller Lebensmittel in den Strassen von Paris eine Rolle spielen. Er besucht die Theater, speist mit Joseph Chénier, wohnt einer Sitzung der Fünfhundert bei, schildert in einem besonderen Kapitel die alten und die neuen Salons; mit einem Worte, Meister hat hier ein historisches Dokument geschaffen. Wir sehen ihn vor uns, wenn er S. 115 sich mit den Worten vorstellt „parcourant les rues, la tête en avant, suivant mon usage, et les yeux errants de tout côté, avides de reconnaître des souvenirs." In seinen Gedichten nimmt er Abschied von Paris mit den wehmütigen Zeilen:

„J'ai revu ce Paris que j'avais tant aimé, —
J'ai revu ce Paris et n'en suis plus charmé —
Ah, loin de ce volcan, de sa noire lumière,
Revolons sans délai vers ma douce chaumière!"

In Zürich lebte Meister zunächst seinen litterarischen

Arbeiten, aber die schwankenden Geschicke seines Vaterlandes beschäftigten ihn nicht weniger. 1801 schrieb er „*Über die Schweiz am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.*" Von den elf Stücken dieser Sammlung ist ein einziges in deutscher Sprache verfasst, ein satirisch-humoristisches Zwiegespräch zwischen Frankreich und der Schweiz (Stiefmutter Rafconia und Jungfer Heutelia). Die böse Stiefmutter schneidet dem Mädchen erst den Zopf ab, und reisst ihm sodann unter forgesetzten Liebkosungen Stück für Stück vom Leibe. Den Dialog schliesst Heutelia mit den Versen: „Ja, ich lache, weil sie so unaussprechlich mich lieben, Und ich weine, weil mirs dennoch so übel behagt."

Als die von Bonaparte der Schweiz oktroierte Mediationsverfassung im Kanton Zürich sollte eingeführt werden, ward Meister von dem „Vermittler" zum Präsidenten der hierzu eingesetzten Kommission erkoren. Meister notiert dies mit folgenden Worten:

„Fast sechzig Jahre alt, eröffnete ich (18. April 1803) den ersten grossen Rat zu Zürich von demselben Stuhle aus, auf welchem man mich vor vierzig Jahren als Atheisten verbannt hatte."

Noch bei einer anderen Gelegenheit wurden Meister's Dienste von seinem Lande in Anspruch genommen. „1804 befand ich mich eben auf dem Wege nach Paris. In Stein holte mich um Mitternacht ein Kourier der Regierung ein, welche mich ersuchen liess, mich erst nach Bern zu begeben, um in der Angelegenheit der züricherischen Unruhen eine Mission an Bonaparte zu übernehmen. Zwar schlug ich den offiziellen Charakter eines Botschafters aus, versprach indessen meine guten Dienste und reiste mit Briefen an Talleyrand und Fouché nach Paris. Es gelang mir die Verstimmung des Machthabers zu heben, und meine Vaterstadt belohnte meine Dienste mit einer goldenen Médaille."

Im Jahre 1806 verheiratete sich der zweiundsechzigjährige Junggeselle mit einer Witwe, die als zartes Mädchen er im Pfarrhause Küsnacht gesehen und liebgewonnen hatte. In seinem Buche „*Lettres sur la vieillesse*", S. 114, drückt er sich über diesen Bund in folgender Weise aus: „Nachdem ich bereits das siebente Jahrzehent meines Lebens angetreten, hat es das Schicksal so geleitet, dass der angebetete Gegenstand meiner ersten Liebe, die Freundin meiner Kindheit und meines Alters, dass sie mit mir verbunden ward, die ich schon als fünfzehnjähriger Jüngling wie kein Wesen auf Erden geliebt."

Meister lebte noch zwanzig Jahre frisch und fröhlich als glücklicher Ehemann in dem schönen „Bürklihause", Hirschen-

graben Nr. 20, welches viele fremde Herrschaften der Restaurationszeit besucht haben. Der stramme alte Herr hiess in Zürich kurzweg der „Parisermeister". Seine noch lebende Stiefenkelin Frau Escher-Bürkli, welche Meister's Portraitbild[1]) von Oeri (Tourneux macht aus „Oeri gez." einen Künstler Oerigez) und die Kupferplatte des Stiches von Lips besitzt, erzählt mir, Meister sei noch im Alter ein stattlicher, stark gebauter Mann mit hoher Stirne, blauen, etwas tiefliegenden Augen und hellbraunem Haare gewesen. Seine Haltung war diejenige eines Franzosen aus der besten Gesellschaft, er kleidete sich immer geschmackvoll und fein. Die Herzensgüte und der Humor des alten Mannes machten ihn zu einem Liebling der Kinder, sein Erzählertalent zu einem trefflichen Gesellschafter. Ängstlich war seine Ordnungsliebe. Bis zum letzten Tage behielt er die Lust am Schaffen und die Frische seines Geistes. Meister las sogar während des Rasierens, und er schildert mit Laune die Gefährlichkeit dieser Gewohnheit. Meister starb den 10. Novbr. 1826 vom Schlage gerührt, als er im Begriffe war, eine heitere Abendgesellschaft zu verlassen.

In Meister's Nachlass findet sich ein Heft mit dem Titel: „*Inventaire de mes vanités.*" Hier hält der Greis Generalmusterung über die ihm gewordenen Auszeichnungen. Aus diesen aphoristischen Noten dürfte folgendes von Interesse sein.

„Meine Übersetzung von Gessner's Idyllen verschaffte mir Zutritt im „*Mercure*" und im „*Almanac des Muses.*" Um ein Exemplar dieser Übersetzung der „*Sultane en faveur*" (Mme Dubarry) überreichen zu dürfen, wagte ich die Ausgabe von zwölf Louisd'or. Aber meine Spekulation brachte mir keinen weiteren Vorteil als den, die schönste Odaliske Europas einmal von nahem betrachten zu dürfen."

„Ehrengeschenke. Für meine Schrift: „*La morale naturelle*" erhielt ich von Katharina le Grand (sic) eine goldene Medaille; von derselben später zwei goldene Dosen, von ihrem Enkel (1820) einen Diamantring für die Widmung meiner „*Méditations religieuses.*" Necker's Freundschaft danke ich einigen Artikeln des Jahres 1773, sowie meinen Bemühungen mit seinem Sohne. Necker setzte mir eine Lebensrente von 1000 frs. aus. Andere Geschenke erhielt ich von Prinz Friedrich von Preussen und vom König von Württemberg."

„Verbindungen mit Fürsten. Ich stand in Verkehr mit Katharina II., mit Gustav III. von Schweden, mit den Königen

---

[1]) Lavater's *Physiognomik* (III, 113) bietet zwei Profile, welche Meister's grosse, vorspringende Nase der Nachwelt überliefern.

von Preussen und Polen, dem unglücklichen Herzog von Braunschweig und seinem würdigen Minister F. von Rothenkreuz, mit dem Grossherzoge von Toscana, seither Kaiser von Österreich, mit den Herzögen von Zweibrücken, von Sachsen-Gotha, von Mecklenburg, den Fürsten von Waldeck, von Oldenburg, ganz besonders mit dem Markgrafen von Ansbach und seinen zwei berühmten Freundinnen Mlle Clairon (der Schauspielerin) und Milady Craven, mit der er später sich vermählte, und die mich während meines Aufenthaltes in England mit ihren Gutthaten überhäuft hat."

„Verbindungen mit bedeutenden Frauen: mit Julie Bondely, von welcher Rousseau sagte, sie schreibe wie Voltaire und denke wie Leibnitz; mit Mme Necker, Mme de Staël, Mme de Vandeuil (Diderot's Tochter), Mme Guizot de Meulan, welche im „*Publiciste*" verschiedene meiner späteren Schriften wohlwollend besprochen hat; mit Mme d'Epinay, Mme de Souza, Mlle Clairon, Milady Craven, Miss Wolstoncraft, seither Mrs. Goodwin, Frau La Roche, Wieland's erste Liebe."

„Würden: Der Herzog von Sachsen-Gotha liess mir 1781 durch Herrn von Grimm den Vorschlag machen, die Erziehung seiner beiden Söhne zu übernehmen. Fast zu derselben Zeit empfing ich ähnliche Anträge von dem Herzog von Braunschweig. Aber in jenen Jahren hätte ich fern von Paris nicht leben können."

Es erübrigt noch ein Wort über Meister's selbständige Publikationen zu sagen. Die Züricher Stadtbibliothek besitzt deren dreissig. Ich führe dieselben in ihrer chronologischen Reihenfolge auf:

1) *Vier Predigten auf dem Lande gehalten.* 1766.

2) *De l'origine des principes religieux* 1768. Dazu die von Meister kastrierte zweite Auflage und einen Genfer Nachdruck von 1768.

3) *Logique à mon usage.* Amsterdam 1772.

4) *Les Œuvres de S. Gessner.* Zürich 1773. Zwei Bände. Später in einer Prachtausgabe in 4° mit Kupfern bei Barbier in Paris. In den autobiographischen Noten: „Cette traduction me valut mes entrées au *Mercure* et à *l'Almanac des Muses*".

5) *De la Morale naturelle.* Paris 1787.

6) *Aux Mânes de Diderot.* Londres et Paris 1788.

7) *Souvenirs d'un voyage en Angleterre.* Paris 1791.

8) *Des premiers principes du système social appliqués à la Révolution présente.* Paris 1791.

9) *Conversations patriotiques.* Paris 1792.

10) *Lettres sur l'imagination.* Zurich 1794.

11) *Souvenirs de mes voyages en Angleterre.* Zurich 1795. — Deutsche Übersetzung, Zürich 1796.

12) *Souvenirs de mon dernier voyage à Paris vers la fin de 1795.* Zurich et Paris, l'an V (1797).

13) *Poésies fugitives.* Londres 1798.

14) *Entretiens philosophiques et poétiques suivies de Betzi.* Hambourg 1800. Die Novelle „*Betzi*" ist ein Produkt im Geschmacke der Direktoriallitteratur, welchem Selbsterlebtes zu grunde liegt. Im Handexemplare Meister's ist der Abschiedsbrief des Selbstmörders eingeklebt, der in der Novelle eine Rolle spielt.

15) *Sur la Suisse à la fin du 18e siècle.* Luneville 1801.

16) *Almanac américain pour l'année 1802.* Philadelphie (Zurich). *Id. pour l'année 1803.* Mit kolorierten Kostümbildern der Direktorialzeit. Darin u. a. eine launige Schilderung der „Incroyables".

17) *Rede bei Eröffnung des ersten grossen Rates am 18. April 1803.*

18) *Études sur l'homme dans le monde et dans la retraite.* Paris 1804. Ein hübsches Buch im Genre La Bruyère's.

19) *Cinq nouvelles helvétiennes.* Paris 1805.

20) *Euthanasie. Mes derniers entretiens avec elle sur l'immortalité des âmes.* Paris 1809.

21) *Lettres sur la vieillesse.* Paris 1810. Sehr anmutig geschrieben.

22) *Heures, méditations religieuses.* 3 Bde. Zurich 1816 bis 1819. Meister war durch den Umgang mit Lavater und anderen Frommen auf dieses Gebiet geführt worden, doch blieb er Deist bis ans Ende. Nach dem Vorgange Heinrich Zschokke's (1809 ff.) schrieb auch er seine „*Stunden der Andacht.*"

23) *Esquisses européennes.* Paris 1818.

24) *Voyage de Zurich par un vieil habitant de cette ville.* Zurich 1818. Eine Beschreibung Zürichs und der Züricher.

25) *Ma promenade au-delà des Alpes.* Berne 1819.

26) *Berne et les Bernois.* Zurich 1820.

27) *Essai de poésies religieuses.* Paris 1822. (Einfluss Lamartine's?)

28) *Règles diététiques; manuscrit légué à mes amis.* Zurich 1822. Genaue Schilderung seiner letzten Lebensgewohnheiten.

29) *Mélanges de philosophie, de morale et de littérature.* 2 Bde. Paris et Genève 1822. Dieselben enthalten: *Sur les traductions d'Homère et de Virgile — Influence de la philosophie du 18e Siècle — Diderot — Lavater — Necker — Grimm;* vier hier wieder abgedruckte Nekrologe.

30) *Derniers loisirs d'un malade octogénaire* (Gedicht). Zurich 1825.

Ein anonymes Pamphlet vom Februar 1815 hat H. Meister zum Verfasser. Die Aristokraten werden darin aufgefordert, sich in ihrem Siege zu mässigen.

Über H. Meister: 1) Ein *Nekrolog* der *Neuen Züricher Zeitung* aus der Feder von David Hess (?), Nr. 90, 1826.

2) *Neuer Nekrolog der Deutschen*, 1826, II, S. 1033.

3) Marcus Lutz: *Moderne Philosophie ausgezeichneter Schweizer*. 1826. Mit Ausnahme von 1) sind diese Stücke von wenig Bedeutung. Mehr Wert besitzt ein Artikel in Didot-Höfer's *Biographie Générale*. Erst Herr Maurice Tourneux hat uns über Meister's Beziehungen zur *Correspondance* die abschliessenden Aufschlüsse gegeben. Ein Manuskript von Meister's eigenen Beiträgen zur Correspondance, angefertigt von der Hand eines Kopisten, liegt wie oben bemerkt wurde, auf der Züricher Stadtbibliothek. Ein Teil desselben wurde beim Drucke der ersten Auflage verwendet; dies bekunden die am Rande angemerkten Namen der Setzer.

Französisch war Meister's Muttersprache und blieb diejenige des Schriftstellers. Seine Diktion ist glatt, fliessend und klar, sein Satzbau hält die Mitte zwischen dem *style coupé* Voltaire's und der Periode Rousseau's. Mit den meisten Autoren seiner Epoche teilt er jene etwas farblose, bilderarme, zum abstrakten Ausdrucke hinneigende Sprache, welche Vinet treffend „*le langage incorporel du 18e siècle*" genannt hat, und deren Charakter gestattet, dass so viele Schriftsteller jener Zeit in ihrer Ausdrucksweise sich gleichen. Gewiss, Meister war ein Schriftsteller zweiten Ranges, aber immerhin einer von den Glücklichen, die ihr Publikum sich zu erobern wissen; denn die meisten seiner Schriften haben mehrere Auflagen erlebt und einen Übersetzer gefunden. Meister hat kein Werk geschaffen, das ihn ganz resümiert oder ihn unter die Originale der Litteraturgeschichte einreiht. Nichtsdestoweniger lässt sich aus der Vielheit seiner Schriften eine Einheit herauslesen. Ich rechne ihn zu derjenigen Gruppe französischer Schriftsteller, welche die Franzosen „Moralisten" nennen, feine Beobachter von Gesellschaft und Sitten, sichere Zeichner von Land und Leuten. In diese Zunft gehören Montaigne, Larochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Duclos, Mme de Staël. — Meister besitzt weniger Phantasie als Gemüt. Die fehlende Erfindungsgabe weiss er durch persönliche Erfahrung, durch scharfes Beobachten zu ersetzen. Seine Kritik und sein Geschmack haben sich an Voltaire gebildet, auch er stellt Racine über Shakespeare und Vergil über Homer. In religiösen Dingen blieb er zeitlebens Deist, aber das Herz erwärmte seinen Glauben. Der rastlose Thätigkeitstrieb seines Vaters war und blieb sein Erbteil. Meister gehört zu den vielen

Zürichern, die durch zähe Arbeit und gute Begabung ihrer Vaterstadt Ehre gemacht.

Meine Arbeit war bereits geschrieben, als ich von Bern aus auf eine Korrespondenz des jungen Meister mit Albrecht von Haller's Tochter Charlotte aufmerksam gemacht wurde. Dieselbe wird in der Hallerbiographie von Herminie Chavannes *(seconde édition, Paris, chez Delay* 1845, p. 161 ff.) erwähnt. Aus diesem nicht eben zugänglichen Buche setze ich folgende Stellen hierher.

S. 157: La fille cadette de Haller, Sophie Charlotte était née à Gœttingue en 1748. — S. 161: Son mérite était si prononcé, qu'il attira l'attention de plusieurs hommes distingués. Le plus intime des amis lettrés de la jeune personne fut Henri Meister zuricois. — S. 162: Ses relations d'amitié avec la fille de Haller ne furent interrompues que par la mort de celle-ci, enlevée à sa famille en 1805; leur correspondance doit être pleine d'intérêt, mais c'est un trésor de famille. — S. 163: La jeune fille avait fait la connaissance de M. Meister pendant un séjour de dix-huit mois chez sa sœur, Mme Haller dont le mari était baillif ou préfet de Wildistein en Argovie. Elle entrait dans sa seizième année (1763—1764) et se plut fort à l'échange de lettres que Haller fit cesser ne le jugeant pas convenable, à cause de l'âge de sa fille.

S. 164 teilt einen Brief des Mädchens an Meister mit, in dem es heisst:

„Tâchez de prendre votre route par mon ermitage; il n'est pas aussi joli que celui de Schinznacht, mais il a pourtant aussi ses mérites. Ma chambre est charmante: il y a des livres français, anglais, italiens, allemands, il y a aussi un rouet, une écritoire bien fournie; que faut-il de plus pour le bonheur de ma vie? Pendant que vous êtes le Timon de Schinznacht, mois je suis assise auprès d'un bon poêle bien chaud, et je m'occupe très spirituellement à filer.“

Von dieser Korrespondenz sind in Bern noch ungedruckte Briefe an Meister vorhanden. Herr Prof. Zeerleder in Bern hat die Güte, mir folgende Stelle aus denselben mitzuteilen (1765?):

„Vous me demandez dans votre lettre si j'ai observé le bon côté de votre caractère; je crois que oui; vous êtes prodigieusement vif, droit, sincère, singulier dans vos idées, un cœur constant et un esprit volage, inquiet dans vos gestes, il semble toujours que quelquechose vous embarrasse, vous gardez rarement le milieu dans toutes vos actions et vos jugements, cette même inquiétude qui est dans vos gestes influe sur vos actions. C'est elle qui vous fait aller à Paris où je parie que vous ne

resterez pas une année. De la modestie, des mœurs pures, de la sincérité, comment croyez-vous pouvoir rester avec ces qualités dans une ville aussi corrompue que Paris? Voilà le portrait que vous m'avez demandé; il n'est pas flatté, je suis incapable de flatterie. Si j'étais restée, je vous aurais demandé le mien".

Meister beeilte sich, das Portrait seiner „Chloë" zu entwerfen. Es findet sich bei Chavannes S. 165 und trägt den konventionellen Stempel jener Zeit: „J'ai vu peu de blondes aussi belles que Chloë, ses traits sont pleins de douceur et de noblesse" etc.

S. 173: „Henri Meister parla de son amie à Mme de Staël. — Mme de Staël frappée de ses récits rendit hommage à Charlotte de Haller, alors mariée à M. Zeerleder, banquier bernois, en la faisant figurer dans son roman de *Delphine* sous le nom bien peu altéré de Mme de Cerlèbe."

Aus Briefen des Herrn Maurice Tourneux, der gegenwärtig mit Meister's Nachlass sich beschäftigt, darf ich schliessen, dass er über Henri Meister noch weiteres zu publizieren gedenkt.

H. BREITINGER.

Verschollene Handschriften.

Vorstudien zu seiner im Erscheinen begriffenen *„Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert“* führten den Schreiber dieser Zeilen zur Lektüre eines wohl nur wenig bekannt gewordenen, jedenfalls selten unmittelbar zitierten Buches DE | L'USAGE | DES | ROMANS, | où l'on fait voir leur utilité & | leurs differens caracteres: | AVEC UNE BIBLIOTHEQUE | des Romans, | Accompagnée de Remarques critiques | sur leur choix & leurs Editions. | Par M. le C. Gordon de Percel. | Tome I [u. II] | A AMSTERDAM, | Chez la Veuve de Poilras, | à la Vérité sans fard. | MDCCXXXIV [1734]. 334 und 360 bezifferte Seiten in 12°. Hinter dem Pseudonym *le Comte Gordon de Percel* verbirgt sich der als Herausgeber des *Roman de la Rose,* des Comines, des Martial d'Auvergne und Marot bekannte Abbé Lenglet du Fresnoy.

Es soll an dieser Stelle nicht untersucht werden, welche Bedeutung für die Theorie und Geschichte der erzählenden Dichtung — denn diese im weitesten Sinne wird behandelt — etwa heute noch dem Werke Lenglet's zugesprochen werden darf, vielmehr möchten die nachstehenden Bemerkungen es wahrscheinlich machen, dass dem gelehrten Abbé eine nicht unbeträchtliche Anzahl französischer Dichtungen, welche inzwischen in den Mittelpunkt des litterarischen Interesses getreten sind, in heute verschollenen, oft schmerzlich vermissten Niederschriften bekannt waren. Daran gestattet sich der Verfasser des vorliegenden Artikels eine Mitteilung der Bemühungen zu knüpfen, welche er, gewiss allzu optimistisch dem anderthalbhundertjährigen Fingerzeige des Abbé's folgend, unternahm, um das vermeintlich verborgene ans Licht zu bringen; Bemühungen, welche leider, nachdem mehr als einmal sich ein trügender Hoffnungsschimmer gezeigt, so erfolglos geblieben sind, dass die oben gewählte Überschrift gerechtfertigt erscheinen wird.

Im zweiten, rein bibliographischen Bande seines Werkes, in einem ARTICLE VIII [1] *ROMANS ANTIQUES en Vers François imprimés ou Manuſcrits, dont les dates sont connuës* und [2] AUTRES ANCIENS ROMANS *Manuscrits en vers & en proſe depuis l'an 1250. juſqu'en 1450. par ordre alphabetique* (p. 226 und 239) überschriebenen Kapitel behandelt Lenglet die vorzüglich in Frage kommenden Dichtungen. Er zählt gegen zweihundert Titel[1]) auf, zum grösseren

---

[1]) Wir geben die wichtigsten in der von Lenglet beobachteten Reihenfolge und Orthographie: Florimon, Roman de Brut, R. de Rou, Garin de (sic!) Loheran, R. du chevalier à l'Espée, Cligès, Erec,

Teil von Handschriften, dabei keineswegs mit modern-wissenschaftlicher Akribie[1]) verfahrend und oft im Geleite von rührend naiven Anmerkungen,[2]) aber doch in einer Weise, die kundgibt, dass der Verfasser nicht bloss aus den Arbeiten der Vorgänger, wie etwa dem öfter herangezogenen Werke Fauchet's, schöpft, sondern dass er in gar manchen Fällen auf Grund selbständiger Nachforschungen berichtet.

Aller Vermutung nach hat Abbé Lenglet die Kataloge von drei Bibliotheken auf ihren Inhalt an dem, was er unter *Roman* verstand, geprüft, es sind: die damalige Pariser Königliche Bibliothek *(Bibliothèque du Roy);* die des Kanzlers Séguier; und jene des damals Fürstlich-Condé'schen Schlosses Anet. Die Schicksale der ersten beiden Bibliotheken sind bekannt; ihre Schätze sind in relativer Vollständigkeit auf unsere Tage gekommen, und so haben die Mitteilungen Lenglet's nach dieser Seite hin nur ein geringes Interesse. Hingegen herrscht über die Bibliothek von Anet ziemliches Dunkel; Lenglet's Zeugnis, jedenfalls das späteste, welches wir über sie besitzen, ist hier also gewiss der Beachtung wert.

Begründet wurde die Sammlung durch Diane de Poitiers, die einflussreiche Favoritin Heinrichs II., der zu Liebe auch der bescheidene Edelsitz Anet in eines der prunkvollsten Schlösser Frankreichs umgewandelt wurde. Diana besass rege litterarische Interessen und schon durch die Gunst des Königs vollauf die Mittel, sie zu befriedigen.[3]) So erklärt sich der Reichtum der Sammlung an Werken, die bereits damals selten sein mussten. Obschon mehrfach den Besitzer wechselnd, verblieb sie intakt bis in das 18. Jahrhd. hinein, wo ja Lenglet ihren Besitzstand, so weit er ihn für sein Werk angeht, konstatiert. Es erscheint bei der relativen Seltenheit des Lenglet'schen

---

Chevalier au Lion, Perceval, R. du Gral, Lancelot, R. d'Alexandre, Athys et Prophilias, Meraugis de P. lez G., R. des Ailes, Renaud de Montauban, Doon de Nanteuil, Aye d'Avignon, Bible Guyot, Dolopatos, Châtelain de Coucy, Tournoiement de l'Antechrist, R. de la Mappemonde, Ogier le Danois, le R. de Bertin, Cleomades, Le Nouveau Regnard, R. de la Rose, R. de Fauvel, Regnard le Contrefait, Pelerinage de la Vie humaine, Breviario d'amor (prov.), Bertrand du Guesclin; Aiol et Mirabel, Beuves de Hantonne (sic!), Brun de la Montagne, Charriot de Nîmes, Chevalier au cygne, Gérard de Roussillon, Belle Helene, Repit de la Mort, Robert le Diable, Sept Sages, R. de Thebes, R. de Troie, etc. etc. etc.

[1]) Es werden einige Romane doppelt, ja dreifach aufgeführt. Die Schreibung ist ungemein schwankend; die Zahl der Druckfehler Legion.

[2]) Z. B.: „Le Roman du Regnard contrefait, in fol. *manuscrit*, commencé en 1319 & fini en 1328. *L'Auteur qui est anonime le commença en vers & l'a terminé en prose. C'eſt une eſpece d'Hiſtoire univerſelle, où il y a quelques traits aſſez jolis, & surtout quelques endroits ſatiriques contre les gens d'Egliſe. C'eſt bien fait.*" p. 235. „Le Roman d'Alexandre le Grand, traduit du Latin en vers François par Lambert LICORS ou LE COURT Prêtre, natif de Châteaudun en Beauce, *manuſcrit en 1193. il eut pour aſſocié, dans la fabrique de ce Roman Alexandre de* BERNAY, *dit de* PARIS." p. 229. — Die eigene Ausgabe des *R. de la Rose* (Amsterdam 1734, 3 voll.) begrüsst Lenglet mit den Worten: *Dieu soit loüé: Voici une nouvelle Edition de ce Roman ſi celebre … Cette édition eſt belle & peut tenir lieu de toutes les autres* etc.

[3]) Vgl. Capefigue, *Diane de Poitiers.* Paris (Amyot) 1860.

Werkes[1]) — und der noch' weit grösseren Seltenheit seiner nachher namhaft zu machenden Quelle — nicht unangebracht, die Angaben desselben hier getreu zu reproduzieren, insofern sie nach ausdrücklich hinzugefügter Notiz solche Handschriften betreffen, welche der Bibliothek von Anet angehörten.

[1. p. 227.] Le Roman de Garin de (sic) Loherans en prose, in fol. *Manuſcrit au Château d'Anet en* 1724. *& in folio en la Bibliotheque du Chancelier Seguier & dans celle du Roy.*

[2. p. 231.] Dolopatos, ou le Roman des Sept Sages en vers, in fol. *manuſcrit. Ce Roman eſt tiré du Latin d'un Moine de l'Abbaye d'Haulte-Selve. Boccace en a imité pluſieurs Contes, & le Roman d'Erastus en a été tiré. Fauchet croit que le Poëte Hebers qui l'a mis en vers vivoit en* 1220. *ou environ. Il étoit au Château d'Anet en* 1724. *& ſe trouve dans la Bibliotheque du Chancelier Seguier, & même dans celle du Roy.*

[3. p. 233.] Le nouveau Regnard en vers, par Jacque-Mars GIELE'E de Lille en Flandre. *Satire fort vive de tous les Etats de la vie, in* 4. *manuſcrit, en* 1290. *c'est la date que l'Auteur marque lui-même à la fin de ſon Roman, il se trouvoit en* 1724. *dans le Château Anet,* in fol. *manuſcrit.*

[4. p. 235 f.] Le Roman de Fortune par Boëce en vers, in fol. *manuſcrit,* vers l'an 1336. *au Château d'Anet en* 1724.

[5. p. 236]. Le Pelerinage de la Vie humaine en vers, par frere GUILLAUME Moine de Chaalis, près la Cité de Senlis, in fol. *manuſcrit en* 1348. *Se trouve dans la Bibliotheque du Roy, & l'an* 1724. *étoit dans celle du Château d'Anet, ſous titre de Pelerin de la Vie humaine.*

[6. p. 236.] Breviario d'Amor en vers Provenceaux, par Frere HERMENGAUT DE BEZIERS, en 1388. in fol. *manuſcrit. Se trouvoit dans la Bibliotheque du Château d'Anet en* 1724. *Vn Exemplaire du même livre ſe trouve dans la Bibliotheque du Baron de Hohendorf qui apartient aujourd'hui à ſa Majesté Imperiale.*[2])

[7. p. 236 f.]. Le Roman de Bertrand du Guesclin, jadis Connétable de France, *manuſcrit* in 8. *au Càâteau d'Anet en* 1724 *& in fol. dans la Bibliotheque du Roy. Le Pere Martene a imprimé un morceau, partie Hiſtoire, partie Roman, ſur ce Connétable.*

[8. p. 238.] Le Roman de Paris & de Vienne; in fol. *manuſcrit, écrit l'an* 1432 *& un autre en* 1443 *au Château d'Anet en* 1724.

[9. p. 239.] Le Roman du noble Roy Alphonse, in fol. *manuſcrit au Château d'Anet en* 1724.

[10. p. 241.] Le Roman de Beuves de Hantonne, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.[3])

[11. p. 241.] Le Roman du Roy de Blanche, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.

[12. p. 241.] Le Roman de Caquederet, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724,

[13. p. 241.] La Chronique de Celion & d'Uranus pere de Saturne, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet, en* 1724.

---

[1]) Ein Exemplar desselben findet sich zum Beispiel auf der Grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[2]) Vgl. Bartsch, *Grundriss etc.* § 34.

[3]) Ohne Zweifel das bisher vermisste französische Original zu dem me. Roman *Bevis of Hamptoun* (vgl. Chaucer, *C. T.* v. 13827).

[14. p. 242.] Le Roman de Cleino fille d'Antoine Roy de Constantinople, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet, en* 1724.
[15. p. 243.] Histoire du Prince Erastus fils de l'Empereur Diocletien en prose, en 4 volumes in fol. *manuſcrit, ſe trouvoit au Château d'Anet dans la Bibliotheque de Madame la Princesse de Condé en* 1724.
[16. p. 244.] Le Roman de Florent & de Tumien, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[17. p. 244.] Le Roman de Florimont ou de Philippes de Macedoine, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[18. p. 245.] Le Roman de Guillaume au Courtnez en vers, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[19. p. 246.] Le Roman de Hallin de Bordeaux, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724,
[20. p. 247.] Le Roman de Lancelot du Lac, in fol., 3 volumes, *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724. *& dans la Bibliotheque du Chancelier Seguier, & plusieurs fois dans la Bibliotheque du Roy, en* 4 volumes in folio.
[21. p. 248.] Le Roman de Melibée en prose, in folio, *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[22. p. 249.] Le Roman des douze Pairs de France, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[23. p. 250.] Le Roman de Regnaud de Montauban, in fol., *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[24. p. 251.] Le Roman du Repit de la mort en vers, in folio *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[25. p. 251.] Histoire du Saint-Graal, traduite en François par LUCES, Chevalier, Sieur du Chastel de Salesbieres (ou Salisberi) in folio *manuſcrit, étoit dans la Bibliotheque d'Anet en* 1724 *& dans la Bibliotheque du Roy.*
[26. p. 251 f.] Le Roman de Thebes & d'Eneas en vers, in folio *manuſcrit, ſe trouvoit en* 1724 *au Château d'Anet.*
[27. p. 252.] Les nobles faits du très-preux & bon Chevalier Messire Tristan & Galaad, Lancelot & Palamedes, Compagnons de la Table Ronde, translatés de Latin en François par LUCES Seigneur du Châtel de Salesberi, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724 *& dans la Bibliotheque du Roy.*
[28. p. 252.] Le Roman de Tristan, que l'on apelle le Bret, traduit du Latin en François par Robert BORON (ou de Bourron) in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724.
[29. p. 252.] Le Roman du Chevalier Tristan de Leonnois Compagnon de la Table Ronde, in fol. 4 volum. *manuſcrit, écrit l'an* 1509 *ſe trouvoit dans la Bibliotheque du Château d'Anet en* 1724.
[30. p. 253.] Le Roman de Troylus, in fol. *manuſcrit, au Château d'Anet en* 1724 *& dans la Bibliotheque du Roy.*

Der, wie man sieht, nie fehlende Zusatz *en 1724* gestattet einen wohl sicheren Schluss auf die Quelle, welcher Lenglet seine Kenntnis von den zu seiner Zeit auf Anet vorhandenen (oder nicht lange vorher vorhanden gewesenen) Handschriften verdankt. Es ist dies ein *Catalogue des Manuſcrits trouvez après le décès de Madame la Princeſſe de Condé dans son château royal d'Anet* (Paris, P. Gandouin, 1724, 12°), von welchem heute vielleicht nur noch ein Exemplar — im Besitze des Antiquars Porquet (Paris, 1, Quai Voltaire) — vorhanden ist.[1])

[1]) Preis 270 francs. Die königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, bei welcher der Schreiber dieser Zeilen im Dezember 1884 den An-

Dieser *Catalogue etc.* ist mit einem anderen Anet-Kataloge, der im August des Jahres 1784 angefertigt wurde und im Originale auf der Bibliothek zu Chartres aufbewahrt wird, nicht identisch: letzterer zählt nur noch zehn Manuskripte aus dem alten Fonds der Diana von Poitiers auf. Zwischen den Jahren 1724 und 1784 war also der weitaus grösste Teil der kostbaren altfranzösischen Manuskripte aus dem Schlosse verschwunden oder — eine minder glaubliche Annahme — aus irgend einem Grunde nicht in das allerdings sehr flüchtige Verzeichnis eingetragen worden.

Wie es sich damit verhalte, was aus den zehn im Jahre 1784 noch genannten Handschriften geworden, und in wie weit überhaupt der berühmte Landsitz der schönen Diana noch erhalten sei, glaubte der Unterzeichnete am sichersten feststellen zu können, indem er sich, zunächst brieflich, an den gegenwärtigen Besitzer des Schlosses Anet wandte. Den Namen desselben hatte der Maire des Marktfleckens Anet[1]) ihm freundlichst mitgeteilt.

In seinem ersten Antwortschreiben vom 26. Oktober '84 berichtete der Vicomte G. de L..... zunächst von den jüngsten Schicksalen des Schlosses. Nachdem es zur Zeit der grossen Revolution teilweise zerstört worden, habe man mehrfach geplant, es wieder in den alten Stand zu setzen. Zuletzt habe König Ludwig Philipp diese Absicht gehegt und bereits einen detaillierten Plan entwerfen lassen, indessen schliesslich doch von dem Unternehmen Abstand genommen. Erst vom Schwiegervater des gegenwärtigen Besitzers, dem auch in Deutschland als gelehrten Antiquar bekannten M. Moreau, *syndic des agents de change* von Paris, sei der Wiederaufbau, soweit nötig, unternommen und zu Ende geführt worden. Insbesondere die berühmte Eingangspforte und die Kapelle seien ganz im alten Stile erneuert.

„*Comme bien vous pensez,*" fährt der Vicomte de L..... fort, „*la belle bibliothèque de Diane a été dispersée.* ***A force de recherches on a cependant retrouvé un grand nombre des anciens ouvrages, que mon beau-père a rachetés; plusieurs autres sont à la Bibliothèque de Chartres.***[2]) *Nous avons un Catalogue de l'ancienne bibliothèque d'Anet. Ce Catalogue très précieux existe en double etc.*"[3])

Es wird nicht wohl geleugnet werden können, dass der durch den Druck hervorgehobene Passus dieses Briefes die Hoffnung erwecken musste, Schloss Anet berge noch einen guten Teil der im Jahre 1724 (und ein Dezennium später von Lenglet) genannten Schätze, und es lag daher nahe, dass der Schreiber dieser Zeilen dem Vicomte den Wunsch aussprach, über den Besitzstand einer so interessanten Sammlung genauer unterrichtet zu werden, oder, im Falle dies unthunlich sein sollte, sich persönlich unterrichten zu dürfen. Am 9. November langte hierauf von Anet folgende Antwort an:

---

kauf des hochinteressanten Werkchens beantragte, hat ihrem allbekannten Entgegenkommen zuwider von diesem Wunsche keine Notiz genommen.

[1]) Département *Eure-et-Loir.* (Ezy-) Anet ist Haltestelle der Bahnstrecke *(Paris-) Dreux-Rouen.*

[2]) Hat sich vorläufig nicht bestätigt. Doch ist die Départementalbibliothek von Chartres nicht in einer Weise organisiert, um mit Zuverlässigkeit Besitz oder Nichtbesitz feststellen zu können.

[3]) Ist vielmehr eine Kopie des in Chartres befindlichen Originals von 1784 (s. oben).

„*Monsieur, Je vais quitter la campagne dans 2 ou 3 jours pour rentrer à Paris. Tous mes vieux livres sont en caisse soigneusement emballés. Je ne peux donc pour le moment vous autoriser à venir les feuilleter. Je pense revenir à Anet au printemps. Je serai très heureux à cette époque de vous ouvrir ma bibliothèque. J'ai l'intention de faire venir l'année prochaine un amateur pour faire refaire le catalogue qui est en ce moment incomplet et mal fait. Ce Catalogue terminé, je pourrai vous envoyer l'appréciation sur chaque livre donnée par un connaisseur; vous aurez ainsi tous les détails possibles etc.*" (folgt abermals ein Hinweis darauf, dass in Chartres der grössere Teil der Manuskripte aus Diane's Bibliothek lagere).

Die versprochene Abschrift des neu aufzustellenden Verzeichnisses traf auch nach einem halben Jahre noch nicht ein; eine erste höfliche Erinnerung wurde ausweichend beantwortet, eine zweite durch Titelabschriften von etwa fünfzig Werken sehr ungleichen Wertes. Darunter werden nur ganz wenige Manuskripte aus der Bibliothek Diane's aufgeführt und leider sämtlich so knapp charakterisiert, dass ein Schluss auf ihre Bedeutung unmöglich erscheint.[1]) Eine von Lenglet genannte Handschrift befindet sich nicht darunter.

Da jedoch diese Abschriften, wie der Vicomte ausdrücklich bemerkte, nur „auf gut Glück herausgegriffen" *(pris au hasard)* worden waren, erschien auch jetzt noch die Hoffnung nicht ganz unberechtigt, es möchte auf Anet neben vielem Minderwertigen doch vielleicht noch einiges von Bedeutung vorhanden sein, was bei der Weltentlegenheit des Schlosses der Aufmerksamkeit französischer Forscher möglicherweise entgangen sein konnte. Als daher der Verfasser im Sommer d. J. sich in Paris aufhielt, beschloss er, der Ungewissheit ein Ende zu machen, und in Anet selbst die Nachforschungen, auf welche ihn Abbé Lenglet geleitet, zu Ende zu führen. Ausserdem reizte ihn der Gedanke, die Stätte zu betreten, auf welcher eine der bedeutendsten und fesselndsten Frauengestalten aus Frankreichs Vergangenheit mit Vorliebe geweilt, und welche auszuschmücken einst die begabtesten Künstler der eben erwachten Renaissance gewetteifert hatten. Er bat daher bei dem Schlossherrn um Erlaubnis, ihn in seinem reizvollen Tusculum besuchen zu dürfen, und dieser hatte die Güte, ihm Reiseroute und passende Züge anzugeben, auch zu versprechen, ihm einen Wagen an die ziemlich entfernte Bahnstation zu senden. In genauem Anschlusse an die Vorschläge des Vicomte kündigte der Unterzeichnete hierauf seine Ankunft in Ezy-Anet auf den Vormittag des 11. August an.

Waren auch die mannigfachen Zuschriften des Vicomte de L..... ziemlich kühl gehalten und von jener eigentümlichen Reserve erfüllt gewesen, welche sich auch der gebildete Franzose seit 1870 so häufig dem Deutschen gegenüber auferlegen zu müssen glaubt, rührten diese Zuschriften auch vielleicht grossenteils von einem Sekretär her, welchem die etlichen verbindlichen Wendungen rein geschäftsmässig aus der Feder geflossen waren, so war doch schon die Thatsache an sich, dass der hochadelige Herr mit dem ihm gänzlich fremden Gelehrten in einen Briefwechsel getreten, so vielversprechend, dass sich der Schreiber

[1]) ZB.: *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours; Livre d'heures*, „très ancienne reliure"; *Psalterium*, (desgl.); *Les diverses Leçons de Pierre Messie* („livre provenant de la bibl. de Diane, relié à son chiffre"); *Ordo et Ordinis ratio in legendis Hippocratis etc.* (?); *De Aquatilibus libri duo* („aux armes de Diane".)

dieser Zeilen auf der Fahrt nach Anet trotz der Öde der Landschaft und der Beschwerden der Sekundärbahn in zuversichtlicher Stimmung befand und, abgesehen von immerhin nicht unmöglichen Entdeckungen, vergnügt darauf rechnete, in Anet interessante Stunden zu verleben.

Eine kleine Enttäuschung aber war es bereits, als in Ezy-Anet von dem verheissenen Wagen nichts zu erblicken war, und daher nach längerem Harren ein nach der Richtung des Schlosses abgehender echt ländlicher Omnibus bestiegen werden musste. Indessen das herzerschütternde Vehikel führte doch ans Ziel; das hohe, prächtige Portal, überragt von Diana mit dem Hirsche — eine Nachbildung des Meisterwerkes von Jean Goujon im Louvre — that sich vor dem Reisenden auf und zeigte den wohlgepflegten englischen Garten und links den massigen und doch schön gegliederten Bau des Schlosses — inmitten des fruchtbaren, aber tief prosaischen Hügellandes einem schlechtgefassten Edelsteine vergleichbar.

Ein Diener nahm die Karte ab, erklärte jedoch, dass der Herr Vicomte — — ausgeritten sei, und seine Rückkehr nicht sobald zu erwarten stehe. Indessen habe man die Büchersammlung, auf die es ja dem Besucher einzig ankomme, offen gelassen. Dies bestätigte sich, doch — waren und blieben leider die Glasschränke hermetisch verschlossen, so dass sich nur die stilvollen und zum Teil höchst altertümlichen Einbände bewundern liessen. Der wappengeschmückte, in Sammet gebundene Katalog war erst begonnen und gab keinerlei Aufschluss. Als sich nach längerem Parlementieren mit dem Diener eine Art Sekretär herbeigefunden, rückte der Unterzeichnete doch keinen Schritt vorwärts. Der Herr Sekretär bedauerte, über die Bibliothek nicht orientiert zu sein, aber er müsse bezweifeln, dass auf ihr etwas zu finden sei, was nicht etwa die grossen Pariser Bibliotheken ebenfalls besässen. Auch auf Chartres wurde der Unterzeichnete wieder verwiesen. Ein Stuhl wurde dem weitgereisten Besucher nicht angeboten, auch Hut und Regenschirm in seiner Hand gelassen. Vollends wurde nicht daran gedacht, dass an dem heissen Sommertage ein Glas Wasser eine hochwillkommene Erfrischung gewesen wäre — namentlich in Anbetracht, dass weder Ezy noch Anet ein für anständigere Besucher geeignetes Gasthaus besitzt. Das Benehmen des eigentlichen Bedienten sowohl wie des Sekretärs war domestikenhaft hochfahrend, von Misslaune und Misstrauen ein sehr deutliches Zeugnis ablegend. Mag man es daher dem Erzähler nicht verargen, wenn er, tief verdrossen, um seiner persönlichen Ehre willen den etwa zu erhoffenden wissenschaftlichen Gewinn beiseite zu setzen beschloss und seine Mission auf Anet für beendet erklärte, ohne sie erst begonnen zu haben. Auch fühlte er ja weit deutlicher als vielleicht diese Schilderung es veranschaulicht, dass er schlecht verhehltem Übelwollen gegenüberstand, und dass daher von vorn herein alle Bemühungen scheitern mussten, die eigentliche Absicht des Besuches, eine systematische und vollständige Durchforschung der Bibliothek Anet's, zu verwirklichen.

Das Benehmen des Herrn Vicomte G. de L . . . . . ist psychologisch schwer verständlich. Warum wich er dem Besucher aus, den er vorher erst zum Kommen ermutigt? Warum gab er der Dienerschaft nicht den Auftrag, den Fremden innerhalb der Formen guten Anstands zu empfangen, wenn er vielleicht in der That aus Gesundheitsrücksichten oder Sportsleidenschaft ausreiten m u s s t e? Warum liess er seine

Büchersammlung ängstlich verwahren gegen Jemand, dessen moralische Integrität er doch unmöglich anzweifeln konnte?

Auf der langweiligen Fahrt von Anet zurück nach Paris, die der Unterzeichnete, nachdem er die öden und ärmlichen Gassen von Anet und Ezy genugsam durchwandert, noch am selben Tage antrat, hat er für diese Fragen zwei Lösungen gefunden. Entweder ist die Angabe des Herrn Vicomte, er besitze durch seinen Schwiegervater noch Handschriften aus dem Fonds der Diane de Poitiers, unzutreffend, und der Herr ritt aus, um nicht auf einer Unwahrheit ertappt zu werden; oder der Herr Vicomte de L..... erdichtete durchaus nichts, als er von „wiederaufgefundenen" Schätzen schrieb, nahm aber im letzten Augenblicke Anstand, sie den Blicken eines Fremden — und nun gar eines Deutschen! — preiszugeben. Wer je einen Bücher-*maniaque* hat kennen lernen und wer da weiss, in welcher gährenden Missstimmung sich noch immer alle Stände Frankreichs gegen Deutschland befinden, wird auch letztere Lösung nicht für unmöglich halten. In jedem Falle ruht auf dem jetzigen Besitzer von Anet der Vorwurf, nicht als Edelmann gehandelt und die Behauptung vom *Non plus ultra* französischer Höflichkeit und französischer Gastfreundschaft seinerseits nicht gestützt zu haben — ein Vorwurf, welchen der Unterzeichnete ohne Verzug brieflich gegen den Vicomte erhoben hat, und auf den dieser noch in Paris mit aller Bequemlichkeit hätte antworten können.

Französischen Gelehrten muss es wohl überlassen bleiben, nochmals nach dem schönen Zauberschlosse Anet zu wandern, sei es auch nur, um unumstösslich festzustellen, dass seine zuletzt von Abbé Lenglet erwähnte kostbare Bücherei unwiderruflich verloren gegangen oder durch andere Sammlungen absorbiert[1]) worden ist.

H. Kœrting.

[1]) In betreff nur einiger weniger der oben erwähnten Handschriften lässt sich gleichsam apagogisch der Beweis führen, dass sie nicht mehr auf Anet sein können, indem sie, mit dem entsprechenden Provenienzvermerk versehen, sich anderwärts vorfinden. Wir überlassen etwaige weitere Nachforschungen denen, welche über hinlängliche bibliographische Hilfsmittel verfügen.

Über Zweck und Ziel des französischen Unterrichts am Realgymnasium.

Vortrag von Dr. Kühn (Wiesbaden), gehalten in der neuphilologischen Sektion der 38. Philologen-Versammlung zu Giessen (30. September bis 3. Oktober 1885).

Meine Herren!

Im vorigen Jahre ist in der neusprachlichen Sektion der Philologenversammlung zu Dessau der Anfangsunterricht im Französischen und Englischen der Gegenstand längerer Debatten gewesen, deren Resultat die von Techmer vorgeschlagene und einstimmig angenommene These war:

> „Im französischen wie im englischen Anfangsunterricht ist der Lesestoff zum Mittel- und Ausgangspunkt zu machen und die Grammatik immer nur induktiv zu treiben."

Wenn ich heute besonders über das Unterrichtsziel spreche und zu einer recht eingehenden Diskussion die Anregung geben möchte, so geschieht es darum, weil ich glaube, dass auch hinsichtlich des Zieles eine Einigung im Sinne einer gesunden Reform möglich ist. Das Unterrichtssystem auf der Mittelstufe dürfte dann späteren Beratungen vorbehalten bleiben. Bei den folgenden Erörterungen beschränke ich mich auf das Französische und das Realgymnasium, weil mir der Gegenstand in dieser Beschränkung aus der praktischen Erfahrung bekannt ist. Natürlich werde ich neben dem Ziel des Unterrichts fortwährend von dem Unterricht selbst reden müssen.

Zunächst erscheint es mir nützlich, den Zweck des französischen Unterrichts an unseren höheren Schulen kurz zu erörtern. Als Ziel des Unterrichts kann im allgemeinen die möglichste

Aneignung der französischen Sprache angesehen werden und zwar sowohl der gesprochenen als der geschriebenen Sprache. Der Zweck ist ein doppelter, nämlich die Rücksicht auf das praktische Leben, das Kenntnis des Französischen verlangt, und die Förderung der allgemeinen Bildung. Der zweite Punkt ist früher allgemein verkannt worden und wird heute noch von Vielen bedeutend unterschätzt. Es kommt das von dem vielverbreiteten Schlagwort „formale Bildung“. Dabei denkt man gewöhnlich an eine Sprache mit recht vielen grammatischen Formen. Das Bildende einer Sprache besteht indes nicht in der grossen Zahl Formen, welche sie besitzt, sondern in der geistigen Zucht, in welche sie den Lernenden nimmt, und in dem Geist, welchen sie mitteilt. Da darf denn wohl daran erinnert werden, dass das Französische eine der ersten Kultursprachen ist und dass das französische Volk in der ganzen Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit neben dem deutschen in der ersten Linie gestanden hat. Wenn wir daher mit der französischen Sprache französische Geschichte, Kultur und Sitte kennen lernen, so werden wir mit einem hervorragenden Bestandteil des modernen geistigen Lebens bekannt.

Das Französische ist an unseren höheren Schulen zunächst aus Rücksicht auf das praktische Leben eingeführt worden. Dementsprechend war der Unterricht früher vielfach in Händen von sog. Sprachlehrern. Später ahmte man das Lateinische nach und betonte die Grammatik einseitig, indem man das Französische auch als formalbildend hinzustellen suchte. Da aber im Französischen viel weniger Formen existieren als im Lateinischen, so nahm man seine Zuflucht zu den Tüfteleien, wie sie der Sprachgebrauch mit sich bringt, und formulierte daraus eine Unzahl von Regeln und Ausnahmen, in deren Kenntnis und sicherer Anwendung beim Übersetzen man die Kenntnis der fremden Sprache erblickte. Darin lag ein doppelter Irrtum. Mit den vielen grammatischen Regeln wird nämlich die Kenntnis der Sprache gar nicht erreicht, denn wer alle diese Regeln gelernt hat und in ihrer Anwendung beim Übersetzen sicher ist, kann darum noch nicht französisch schreiben oder sprechen. Auch die allgemeine Bildung wird dadurch nicht gefördert, denn dieselbe besteht niemals in der Kunst sich in sprachlichen Besonderheiten und Spitzfindigkeiten zurechtzufinden. Wollen wir daher das Französische an der Schule recht behandeln, so müssen wir aus diesem Unterricht alles entfernen, was dem Zweck und Ziel des Unterrichts fremd ist. Das ist aber vor allem das viele Regelwerk in der Grammatik, ferner synonymische Erklärungen und Phrasen, die aus Vokabularien gelernt werden. Das Alles ist totes Wissen, so lange uud so weit es nicht zum lebendigen

Quell der Sprache, wie sie sich in französischen Litteraturwerken darbietet, in Beziehung steht und sich daraus direkt ergibt. Die Aneignung von solchem Wissen ist fast nur eine gedächtnismässige Arbeit, die nicht viel Wert für die Geistesbildung hat. Solches Wissen verschwindet gewöhnlich auch ebenso schnell als es gekommen ist und hinterlässt keinen anderen Eindruck als den der Leere.

Es sei mir gestattet, die Gedächtnisarbeit an einem Beispiel zu illustrieren. Die Art wie bei Plœtz und seinen Nachahmern der grammatische Stoff behandelt wird, läuft auf eine Unmasse von Regeln und Ausnahmen hinaus, bei denen der Kern der Sache, das zu Grunde liegende Gesetz, vollständig verschwindet. Lehrer und Schüler sind gezwungen, fortwährend mit Einzelheiten zu operieren, die an das Gedächtnis die höchsten Anforderungen stellen, aber gar keinen klaren Einblick in den grammatischen Bau der Sprache gewähren. Recht deutlich zeigt sich das in der Behandlung des Konjunktivs und des Pronomens. Ist z. B. von der betonten und unbetonten Form des Personalpronomens die Rede, so denkt der nach Plœtz geschulte Primaner sofort an die lange Reihe von Fällen, in denen nach Plœtz die betonte Form stehen muss (es sind deren nicht weniger als 9). Der Lehrer seinerseits will im Examen die Fragen nicht allzu leicht noch allzu schwer stellen und fragt, bei welchen Verben die unbetonte Form durch die betonte ersetzt wird *(penser, songer etc.).* Wenn es gut geht, fallen dem Examinand von den 8 bei Plœtz genannten Verben 3—4 ein; im Examen ist aber die Verwirrung und Befangenheit gross und so kann es leicht kommen, dass der Abiturient gar kein Verb zu nennen weiss. Es folgen noch einige ähnliche Gedächtnisfragen, welche auch nicht beantwortet werden, die Verwirrung des Examinanden wird immer grösser, und wenn es in dem Übersetzen etwas gehapert hat, bekommt der junge Mann als Gesamtnote im mündlichen Examen „nicht genügend“. Nehmen wir aber an, dass der Examinand ein gutes Gedächtnis hat und nicht bloss alle 8 Verba aufzuzählen weiss, bei denen die betonte Form steht, sondern auch alle übrigen Fälle, so ist damit noch nicht gesagt, dass er den Grundunterschied zwischen *je* und *moi* kennt; Plœtz spricht nämlich nur von dem verbundenen und unverbundenen Fürwort. Der ganze Unterschied wird aber sofort klar, wenn man sagt, dass die eine Form unbetont ist und sich als solche an das Verb anlehnen muss; daraus folgt dann, dass sie nur in Verbindung mit dem Verb vorkommt. Wird nun die grammatische Frage an einen eben in der Lektüre vorgekommenen Fall angelehnt, so fallen dem Examinand leicht ähnliche Fälle ein.

Auf diese Weise wird alle unnötige Gedächtnisarbeit vermieden, und gleichwohl wird ein besseres Verständnis erreicht; denn bei einer derartigen Behandlung wird überall zunächst das Prinzipielle einer grammatischen Erscheinung festgestellt, an welches sich dann die Einzelheiten — auch im Gedächtnis der Schüler — leicht anschliessen. Zugleich erhalten alle Einzelheiten den ihnen gebührenden Platz: sie werden sofort als Nebensächliches charakterisiert.

Neben dem Regelwerk der Grammatik spielt das Übersetzen aus dem Deutschen bei dem Erlernen fremder Sprachen eine hervorragende Rolle, aber wie mir scheint, mit Unrecht, denn Übung im Übersetzen beweist noch keine Übung im freien Gebrauch der fremden Sprache. Dann zwingt das Übersetzen zum fortwährenden Überspringen aus einer Sprache und Darstellungsweise in die andere und wieder zurück, wobei das sprachliche Gefühl für das Richtige eher unterdrückt als gepflegt wird. Um gut französisch schreiben zu können, muss man, ähnlich wie beim Sprechen, die deutsche Ausdrucksweise vergessen; beim Übersetzen wird man fortwährend daran erinnert. Man sagt ja auch, um fliessend französisch sprechen zu können, müsse man erst französisch denken; das bedeutet doch wohl, dass die deutschen Wendungen vergessen werden sollen. Warum das nicht vom Schreiben gelten soll, sehe ich nicht ein. Aus dem Gesagten folgt eigentlich, dass das Übersetzen ins Französische ganz beseitigt werden müsste. Da aber auf dem Gebiete des Unterrichts Reformen nur sehr langsam eintreten können, so ist das Nächste Einschränkung des Übersetzens auf ein recht geringes Mass und teilweise Ersetzen desselben durch Retrovertierübungen. Jedenfalls muss alles Übersetzen deutscher Klassiker oder sonstigen ursprünglich deutschen Textes unbedingt fallen und zwar schon wegen der grossen Gefahr, dass dabei unfranz. Wendungen passieren. Diese Aufgabe ist so schwer, dass sie nicht in die Schule gehört.

Soll die Einschränkung des Übersetzens ins Französische in gehörigem Masse durchgeführt werden, so muss das nach dem Reglement im Examen geforderte französische Exerzitium durch eine Übersetzung ins Deutsche ersetzt werden. Eine analoge Einrichtung besteht ja schon für das Griechische am Gymnasium und für das Lateinische am Realgymnasium. Eine solche Übersetzung würde einen viel besseren Massstab für die Kenntnisse der Examinanden abgeben als das Exerzitium; es wäre nämlich neben der wörtlichen eine freie Übersetzung eines entsprechend schweren Passus und grammatische Erklärung einzelner Stellen desselben zu fordern.

Wie ist nun beim französischen Unterricht Ziel und Zweck desselben zu erreichen? Die Antwort liegt zum Teil schon in den bisherigen Ausführungen: passend ausgewählte Werke der französischen Litteratur sind die beste Quelle der Sprachkenntnis. Eine intensiv und extensiv betriebene Lektüre solcher Werke vermittelt uns am besten diese Kenntnis. Sie führt uns ein in französische Ausdrucksweise, aber auch in französischen Geist. Sehen wir zu, wie sich an der Hand der Lektüre das Unterrichtsziel im Einzelnen gestaltet.

Das Nächste bei der Lektüre in Prima ist, dass eine gute deutsche Übersetzung zustande kommt. Bei schwierigen Stellen ist es notwendig, erst wörtlich übersetzen zu lassen, denn eine freie Übersetzung bietet nicht immer die Garantie, dass die Sache völlig verstanden ist. Eine wichtige Seite der Übersetzung ist das gute Deutsch, auf welches schon Münch *(Zur Förderung des französischen Unterrichts,* S. 77 ff.) aufmerksam gemacht hat; wird dasselbe vernachlässigt, so leidet der deutsche Stil. Wenn aber der Schüler daran gewöhnt wird, auch darauf zu achten, so dient das Übersetzen ins Deutsche zum weiteren Eindringen in französische Eigentümlichkeit und regt zu eingehenderem Vergleich der beiden Sprachen an. Bei der Auffindung des besten Ausdrucks muss die ganze Klasse mitwirken, alle müssen zur Mitarbeit angefeuert werden, indem der Lehrer jede Gelegenheit benutzt, die von einzelnen Schülern gebotenen Ausdrücke, auch unter Verzicht auf die eigene Übersetzung, zu adoptieren. Häusliche Präparation ist ganz überflüssig; sie beschränkt sich ja bei den meisten doch auf das Abschreiben einiger Wörter. Nötigenfalls verlangt man eine tüchtige Wiederholung des Gelernten. Das Ziel wird auf dem Wege des Extemporierens auch erreicht; dieses Ziel ist die Fähigkeit, auch schwierige Schriftsteller mit vollem allseitigem Verständnis zu erfassen und in gutes Deutsch zu übertragen. Gerade das Extemporieren ist ein steter Sporn dazu.

Ich sagte eben, dass volles Verständnis erzielt werden muss; das bezieht sich auf Form und Inhalt. Daher müssen an die Lektüre, wo es nötig erscheint, sprachliche und sachliche Erklärungen angeschlossen werden, sie dürfen aber nie so überwuchern, dass die Lektüre selbst in den Hintergrund tritt. Einfache Hinweise auf schon Erörtertes, in wichtigeren Fällen ein kurzer grammatischer, synonymischer oder phraseologischer Exkurs genügen. Von grosser Wichtigkeit ist die Sacherklärung; sie kann für die Förderung allgemeiner Geistesbildung nicht hoch genug angeschlagen werden. Wird dieselbe vom Lehrer mit Ernst behandelt, so bietet die Lektüre fortwährend Gelegenheit zu den mannigfaltigsten Erörterungen historischer, kulturhistori-

scher und staatsrechtlicher Natur aus alter und neuer Zeit. Thiers, Erckmann-Chatrian, Guizot, Mignet, Lanfrey etc. geben dazu die reichste Anregung, ihre Lektüre wird für die Schüler eine Stunde vielseitiger Belehrung und grössten Interesses. Die Stoffe sind gewöhnlich der neueren Geschichte entlehnt, die Vergleiche mit der früheren Zeit fehlen selten beim Schriftsteller selbst, sie können auch leicht vom Lehrer gezogen werden. Kurz es gibt kaum im ganzen Schulunterricht Gelegenheit zu so vielfacher Belehrung als eine gute Lektüre sie bietet. Aus diesem Grunde allein ist das Studium der neueren Sprachen allgemein bildender als das der alten, wo Verhältnisse erörtert werden, die der modernen Welt ganz fremd sind, also auch nicht leicht verstanden werden und wo die Darstellung sich meist auf einen ganz engen Rahmen beschränkt. — Es muss also beim französischen Unterricht in den oberen Klassen die Lektüre so ausgewählt und im Unterricht behandelt werden, dass mit der Kenntnis französischer Geschichte und französischer Einrichtungen ein recht weites Mass allgemeiner Bildung vermittelt wird.

Sobald die Lektüre nach Form und Inhalt völlig verstanden wird und gut übersetzt ist, knüpfen sich andere Übungen an dieselbe. Jetzt ist es erst Zeit, sie zum Gegenstand von Leseübungen zu machen, denn der Schüler ist jetzt erst im Stande, nicht blos Wörter, sondern auch Sätze zu lesen, nach Sprachtakten einzuteilen und Affekt in das Lesen zu legen. Ostendorf hat schon verlangt, dass allem Lesen das Übersetzen und Verstehen vorausgehen müsse; wenn die Aussprache in unseren Schulen sich allgemein bessern soll, so muss diese Forderung erfüllt werden. Ein leidiges Thema, die gute Aussprache. Hier nur einige Worte darüber. Viele sind der Meinung, die französische Aussprache wäre leichter als die englische; ein grosser Irrtum! Im Englischen sind einige neue Laute zu lernen, die Betonungsweise ist aber im Grunde dieselbe, die Sache bietet also keine übergrosse Schwierigkeit mehr. Und hoffentlich ist der Standpunkt doch längst aufgegeben, nach welchem ein deutscher Schüler nie lernen könne, ein englisches *th* richtig zu sprechen. Im Französischen dagegen ist die Betonungsweise ganz verschieden, sie ist mehr eine sich wiegende, häufig unterbrochen durch den nach dem Affekt wechselnden rhetorischen Accent, der von Deutschen so leicht als Wortton aufgefasst und gesprochen wird. Soll da bei der geringen Stundenzahl und in starken Klassen der Einzelne sich eine einigermassen annehmbare Aussprache aneignen, so dürfen die Leseübungen nie ausgesetzt werden. Jede längere Unterbrechung macht sich sofort bemerkbar durch schwerfälliges Lesen, Fehlen jeden Affekts, häufige Unterbrechungen und Zurückfallen

in die heimischen Laute. Von grossem Nutzen ist es, die Schüler stets zum Einhalten der durch die Rede gebotenen Pausen, also zum Einteilen in Sprachtakte anzuhalten.

Indes nicht das Lesen allein, auch das freie Sprechen soll in der Schule eine Stätte haben. Am besten gedeiht dasselbe bei den Kleinen, weil diese viel lebhafter auf Fragen reagieren, als die Sekundaner und Primaner. Bei der beschränkten Zeit ist es nicht möglich in der Schule grosse Sprechfertigkeit zu erreichen; das ist aber auch nicht nötig. Wird Ohr und Zunge des Schülers so geübt, dass er lernt Gehörtes verstehen und über gelesene historische Stoffe in französischer Sprache Rede und Antwort stehen, so ist genug gethan. Eine freie französische Konversation über Gegenstände, die nicht erst französisch gelesen sind, kommt unter Deutschen nicht in Gang, sie bleibt unnatürlich, und Jeder ist froh, wenn der Lehrer zum Deutschen zurückkehrt. Sie wird aber auch später nach Bedürfnis resp. in rein französischer Umgebung leicht hinzugelernt, wenn des Lernenden Ohr und Zunge nur tüchtig geschult sind. Auf der Oberstufe ist nun häufig die Lektüre betrachtend oder schildernd und bietet für ein Besprechen zu grosse Schwierigkeit. Da ist es denn gut, noch leichtere Stoffe privatim zu lesen, über die in der Schule — erst deutsch, dann französisch — Bericht erstattet wird. Oder der Lehrer liest am Anfang der Stunde eine kurze Geschichte vor und macht sie zum Gegenstande einer ebenso kurzen Besprechung.

Ähnlich wie mit den Sprechübungen geht es mit dem freien Schreiben, dem sog. Aufsatz. Wenn die starken Klassen und die sonstige Überbürdung der Lehrer nicht daran hinderte, müssten die Reproduktionen gelesener Stoffe von unten an die Stelle der Exerzitien und Extemporalien einnehmen. Aber auch auf der obersten Stufe soll der Aufsatz stets an der Lektüre seinen Rückhalt haben; denn ganz frei französisch schreiben ist eine sehr schwere Sache, und wenn der Lehrer es selbst fertig bringt, kann er sich glücklich preisen. Man soll aber nie den Schüler vor unerfüllbare Aufgaben stellen, besonders da auch hier die Gefahr gross ist, dass er Germanismen schreibt und sie für gutes Französisch hält. Natürlich werden die Aufsätze eine immer freiere Nachahmung des Originals werden, allein sie sind im ganzen auf Reproduktion und Nachahmung zu beschränken. Hat der Schüler gelernt historische Ereignisse, Kriege etc. in korrektem Französisch nachzuerzählen, so ist genug geschehen.

Was nun die Behandlung der Grammatik anbetrifft, so habe ich schon gesagt, dass grammatische Erörterungen in unmittelbarem Anschluss an den französischen Lesestoff stattfinden sollen.

Das kurze Beispiel, welches im grammatischen Lehrbuch steht, gibt dem Schüler keine genügende Illustration zu einem bestimmten Fall; zudem muss er lernen, grammatische Erscheinungen selbst zu erkennen. Zu diesem Zweck werden von Zeit zu Zeit recht gross bemessene Abschnitte der Lektüre von den Schülern nach einer bestimmten grammatischen Erscheinung durchforscht. Da die Schüler sich in den Abschnitt teilen, entsteht für den einzelnen durchaus keine grosse Arbeit. Die sämtlichen gefundenen Fälle werden in der Stunde besprochen und so wird eine bis ins Detail gehende Kenntnis der Grammatik ohne grosse Mühe erreicht. Nur darf man nicht verlangen, dass jeder Schüler alle Fälle stets aufzählen und bei der Übersetzung ins Französische anwenden könne. Die Grundlinien prägen sich ihm leicht ein, das übrige kommt durch häufigere Fragen von selbst. Bleibt die Grammatik auf diese Weise im engen Anschluss an die Lektüre, so wird zugleich ein anderer Fehler vermieden, nämlich der, dass der Gegenstand zu wissenschaftlich behandelt wird. Im allgemeinen beschränkt sich die Prosalektüre an unseren Schulen auf das 19. und nur wenig aus dem 18. Jahrhundert. Daher sollte die Grammatik im ganzen auch auf den Sprachgebrauch unseres Jahrhunderts beschränkt bleiben. Soweit Abweichungen davon vorkommen, werden sie vom Lehrer bei der Lektüre kurz erwähnt. Der grammatische Unterricht würde aber zu viel Zeit in Anspruch nehmen, wenn man, wie v. Sallwürk (Päd. Archiv, 27. Jahrg., S. 33 ff.) will, den französischen Sprachgebrauch von 1580 an in den Bereich der Schule zöge. Obwohl ich den Vorteil historischer Entwickelung auch in der Syntax recht hoch anschlage, bin ich doch der Meinung, dass die Schule im ganzen keinen Platz dafür hat, so lange in Prima nur vier französische Stunden wöchentlich zur Verfügung stehen. Dagegen kann ohne irgendwelche Unbequemlichkeit die Formenlehre historisch behandelt werden. Das Lateinische schlage ich dabei als Hilfsmittel gar nicht sehr hoch an; natürlich wird man es am Realgymnasium häufig heranziehen, da es dort einmal gelehrt wird. Im Französischen selbst existiert aber ein viel besseres Hilfsmittel, das ist die jetzt noch giltige Orthographie, die auf Schritt und Tritt auf einen früheren Standpunkt der Sprachentwickelung hinweist und deren Vergleich mit der gesprochenen Sprache sich fast von selbst darbietet. Alle merkwürdigen Formen gewinnen dadurch ein erhöhtes Interesse, es kommt Leben und Mannigfaltigkeit in sie. Für eine historische Behandlung der Formenlehre spricht noch die unmittelbare und fortwährende Anschauung, die der Schüler von den erläuterten Formen hat, während viele syntaktische Er-

scheinungen recht selten auftreten. Ferner hat die historische Behandlung der Formenlehre den Vorteil, dass durch dieselbe Gesetz und Ordnung auch in die scheinbar unregelmässigen Formen gebracht wird und zwar mit recht wenigen Gesetzen, welche teils den Laut, teils die übliche Schrift betreffen. Ein weiterer Vorteil, der freilich beim Anfangsunterricht noch schwerer wiegt, ist der, dass Laut und Schrift, wie es sich gehört, geschieden werden. Damit wird aber die Aussprache des Französischen ganz entschieden gefördert.

Es sei mir gestattet, noch kurz den Unterrichtsgang darzulegen, den ich gewöhnlich einhalte. Es wird ein Abschnitt in der einen Stunde übersetzt und erklärt, so dass volles Verständnis erreicht wird; in der nächsten Stunde wird derselbe Abschnitt gelesen, dann, falls der Gegenstand nicht zu schwer ist, kurz französisch besprochen; hierbei halte ich streng darauf, dass die Schüler alle Fragen in einem vollständigen Satz beantworten. Das gilt von den Sprechübungen auf allen Stufen. Hierauf werden einige idiomatische Ausdrücke und sonst sprachlich interessante Stellen abgefragt und dann wird weiter gegangen. Ist die Lektüre sprachlich schwer, so geht dem Lesen noch eine zweite Übersetzung voraus. An Schreibübungen kommen vor: die vorgeschriebenen Extemporalien, die ich alle der Lektüre entnehme, ferner wöchentlich ein Abschnitt aus Plœtz' Übungen zur Syntax und die freien Arbeiten, die entweder der Lektüre entlehnt werden oder im Wiedererzählen einer von mir vorgelesenen historischen Erzählung bestehen. Der grosse Vorzug, den ich in solchem Unterricht sehe, ist der, dass er in der Lektüre seine Stütze und auch seine Grenze findet. Die Lektüre ist für alle Übungen gewissermassen der Rückhalt, der die Lehrer davor bewahrt, zu weit zu gehen und die Schüler davor, Deutsch-Französisch selbst zu konstruieren. Aus den Lehrbüchern (Grammatik, Synonymik, Phraseologie) wird niemals eine Sprache gelernt, da diese nur eine Abstraktion aus derselben sind; das, was daraus gelernt wird, ist einer Treibhauspflanze vergleichbar, es ist dem wirklichen, gesprochenen und geschriebenen Französisch ganz unähnlich und geniesst nur den traurigen Vorzug, dass es mehr Mühe gekostet hat, ohne dass das Resultat ein besseres wäre.

Wenn wir Unterrichtsgang und -ziel in der angeführten Weise ändern bezw. beschränken, nähern wir uns der Natur und erweisen zugleich den Schülern eine grosse Wohlthat; denn die Aufgabe derselben wird erheblich erleichtert, da alles Wissen und Können fast ausschliesslich in der Schule durch gemeinsames Schaffen direkt erarbeitet wird. Es ist zu bedenken, dass das

Französische nicht allein da ist, dass eine erkleckliche Zahl anderer Gegenstände hinzukommt, die mindestens ebenso hohe Anforderungen stellen. Es kommt aber nicht darauf an, den jungen Mann mit möglichst viel totem Wissen zu belasten, sondern vor allem seinen Geist zu bilden, ihm das geistige Auge für die Erscheinungen der heutigen Welt zu öffnen.

Nach längerer eingehender Diskussion wurden von der neuphilologischen Sektion folgende Thesen einstimmig angenommen.

Im Anschluss an die im vorigen Jahre auf der Philologen-Versammlung zu Dessau angenommene These: „Im französischen (und englischen) Anfangsunterricht ist der Lesestoff zum Ausgangs- und Mittelpunkt zu machen und die Grammatik ausschliesslich induktiv zu behandeln“ erklären wir:

1) Auch in den oberen Klassen ist die Lektüre zum Mittelpunkt des Unterrichts zu machen.

2) Auch hier ist die Grammatik so viel als möglich induktiv zu behandeln.

3) Bei Auswahl der Lektüre sind besonders die modernen Historiker zu berücksichtigen.

4) Freie Schreibübungen im Anschluss an Gelesenes sind als Ersatz der Übersetzung aus dem Deutschen allmählich einzuführen.

5) Es ist zu wünschen, dass in der Entlassungsprüfung an Stelle der bisherigen schriftlichen Arbeiten eine dem Ziele der Schule entsprechende freie schriftliche Arbeit gefordert wird, eventuell eine Übersetzung ins Deutsche.

Ein französisches Volkslied

aus der Gegend von Péronne.

1. *Il (y) auoit vne dame qui aymoit par amour; il luy print fantaſie d'aller planter des choux, au iour, au iour, au iour au joly poinct du jour*
2. *Il luy print fantasie d'aller planter des choux; son amy la va voir vng peu deuant le iour, Au iour, au iour etc.*
3. *Son amy la va voir, ung peu deuant le iour; ſon mary va apres regardant par vng trou Au iour au iour, au iour etc.*
4. *Son mary va apres regardant par vng trou; qui est ce galant la, qui plante auecques vous Au iour au iour etc.*
5. *Qui est ce galant la qui plante auecques Vous; ce n'est pas vng galant il [la] faict mieulx que Vous Au iour etc.*
6. *Ce n'est pas vng galand il [le] faict mieulx que Vous: Plant(e)ra plus en vne heure que vous en quinze iours Au iour etc.*
7. *Plant(e)ra plus en vne heure que vous en quinze iours: Mary si me battez m'en iray dauec(ques) vous Au iour etc.*
8. *Mary si me battez m'en iray dauec(ques) vous; m'en iray dans Perone iouir de mes amours Au iour etc.*
9. *M'en iray dans Perone iouir de mes amours: O retournez ma femme, ie vous pardonne tout Au iour*
10. *O retournez ma femme ie vous pardonne tout: ce n'est pas ſi grand choſe d'estre coquu vng iour Au iour*
11. *Ce n'est pas ſi grand chose d'estre coquu vng iour: Il en y a bien d(es)' autres qui le ſont touts les iours Au iour*

Das Lied hat sich auf dem hiesigen Staats-Archiv unter den Kurfürstlichen Personalakten vorgefunden und ist nach Archivrat Könnecke's Ansicht von einem der Söhne Philipps des Grossmütigen aus Frankreich mitgebracht. Der älteste derselben, Philipp, hat zuerst 1562, die anderen bis 1570 Frankreich bereist. Es ist also jedenfalls während dieser Jahre dort aufgezeichnet. Dass es, wenigstens ursprünglich, aus der Gegend von Péronne stamme, geht aus Strophe 8 und 9 hervor. Der Inhalt ist, wie der so manchen Volksliedes, stark obszön, doch wird man der Darstellung darum die poetische Geschicklichkeit nicht absprechen dürfen, und das Gedicht darf besonders auch wegen seines relativen Alters wie wegen seiner echt volkstümlichen Form wohl das Interesse der Freunde der Volkspoesie beanspruchen. Gedruckt scheint es, wenigstens so weit meine eigenen und befreundete Nachforschungen reichen, noch nirgends, auch nicht in den alten Volksliedersammlungen, zu sein. Hinsichtlich der Form brauche ich nicht erst auf die Assonanz, epische Zaesur und die Wiederholung jeder Zeile hinzuweisen. Sehr nahe steht es in formeller Beziehung zu dem im *Jahrb. f. r. u. e. L.* XI, 87 Anm. nach Bujeaud II, 192 wieder abgedruckten Gedichte. Einen ähnlichen Refrain bietet Haupt p. 14, 53. Erwähnen will ich noch, dass der Ausdruck *planter des choux* in ähnlichem Zusammenhang auch in Lafontaine's Mazet de Lamporechio *(Contes et Nouvelles* II, 16) wiederkehrt.

Marburg. E. Stengel.

Nachtrag zu VII, 1 S. 73 ff.

Kollege Eugène Ritter macht mich darauf aufmerksam, dass die poetischen Partien auf S. 78 (nº II), S. 81 (nº IV, Ode auf Karl VI.), S. 91 ff. (nº VIII) und S. 94 f. (nº XIV) unter den *Poésies de Voltaire* abgedruckt sind, z. B. *édition Beuchot* XII, 444, 516, 521, XIII, 161 und dass dieser definitive Text interessante Varianten besonders zu IV u. XIV bietet.

E. Stengel.

Zeitschrift

für

neufranzösische Sprache und Litteratur

unter besonderer Mitwirkung ihrer Begründer

Dr. G. Kœrting und **Dr. E. Koschwitz**
Prof. a. d. Akademie zu Münster i/W. Prof. a. d. Universität zu Greifswald

herausgegeben

von

Dr. D. Behrens und **Dr. H. Kœrting**
Privatdocent a. d. Universität zu Greifswald. Privatdocent a. d. Universität zu Leipzig.

Supplementheft 4.

Oppeln und Leipzig.
Eugen Franck's Buchhandlung
(Georg Maske).
1888.

Ausgegeben am 20. Januar 1888.

INHALT.

Die Herren Mitarbeiter

werden höflichst und **dringend** ersucht, mit Rücksicht auf Satz und Korrektur ihre Manuskripte nur auf **eine** Seite **loser, rechts paginierter Quart**blätter (**nicht** Oktav, **nicht** Folio) schreiben zu wollen — Büchertitel vollständig mit **Verlag, Jahr, Seitenzahl** und **Preis** —, und alles **fremdsprachliche** sowie alle **Titel von Büchern, Zeitschriften etc. rot** oder **schwarz** mit Schlangenlinien (= *Kursivschrift*), alles dem **Sinne** nach hervorzuhebende (aber **nicht** alle Eigennamen) **schwarz** mit **geraden** Linien (= gesperrte Schrift) zu unterstreichen.

D. R.

Die Herren Mitarbeiter der Zeitschrift

werden höflichst gebeten, Manuskripte grammatisch-pädagogischen Inhalts an Herrn Doz. Dr. **D. Behrens**, Greifswald, 17 Bahnhofstrasse; Manuskripte litterargeschichtlichen Inhalts an Herrn Doz. Dr. **H. Koerting**, Leipzig, 5 Nürnbergerstrasse, einsenden zu wollen. Anfragen wegen Honorierung und Separatabzügen sind **nur** an die Verlagshandlung zu richten.

Die Lustspiele Voltaire's.

Holzhausen, P.

Il serait temps de se dégager de toute haine comme de tout amour, mais non d'une admiration qui n'est que juste pour ce prestigieux et éblouissant esprit, et de dire la vérité sur sa personne, son monde, son siècle et son œuvre.

Diese Worte Desnoiresterres', die er seinem epochemachenden Werke über Voltaire[1]) voransetzt, möchte ich als Motto auf die kleine Arbeit schreiben, welche ich der Voltaire'schen Lustspieldichtung zu widmen gedenke.

Der Litterarhistoriker unserer Tage wird selbstverständlich nicht in den Ton hämischer Malice mit einstimmen, in dem die Desfontaines, die Piron, die Fréron die Aufführungen Voltairescher Dramen, insbesondere seiner Lustspiele, kritisieren zu müssen glaubten, um sich durch Nadelstiche für die giftigen Pfeile zu rächen, mit denen der Satiriker Voltaire diese Kleingeister überschüttet hatte.

Aber ebensowenig wird der moderne Kritiker urteilslos in jenen maasslosen Beifallssturm einfallen, mit dem das Publikum am 26. Juli 1760[2]) die Räume des *Théâtre-Français* erfüllte, damals, als der Exjesuit und gefürchtete Kritiker Fréron von dem grössten seiner zahlreichen Gegner litterarisch abgeschlachtet wurde.

Von diesem wie von einzelnen anderen Erfolgen abgesehen, hatte die Komödie Voltaire's sich gerade keiner übermässig

---

[1]) *Voltaire et la Société française au XVIIIe siècle,* par Gustave Desnoiresterres. Paris 1867—76. 8 Bde. Die vier ersten Bände sind bekanntlich im Jahre 1871 in zweiter Auflage erschienen; diese Ausgabe ist von mir benutzt worden.

[2]) An diesem Abende war die Première der *Écossaise.*

günstigen Aufnahme zu erfreuen, und selbst diejenigen seiner Kritiker, die zu dem Dichter in nachweislich gutem Verhältnisse standen, auch Linguet, de Luchet, Palissot, Friedrich II. u. a. haben mehr oder minder die Lustspiele Voltaire's ungünstig beurteilt. Nicht ohne Grund, wie wir später sehen werden. Diese völlig abweisende Haltung der französischen, wie der ausserfranzösischen Kritik hat sich im grossen und ganzen auch in unserem Jahrhundert erhalten, obwohl in Deutschland schon Lessing, der bekanntlich Voltaire als tragischen Dichter so heftig angegriffen, bei den, freilich wenig zahlreichen Anlässen, wo er dessen Lustspiele zu beurteilen hatte, diesen seine Anerkennung nicht versagte.

Erst Richard Mahrenholtz ist es gewesen, der in seiner wertvollen Arbeit über *Voltaire's Leben und Werke*, 2 Bde., Oppeln 1885, auch dem Lustspiele Voltaire's eine eingehendere Beachtung schenkte, als es die Litterarhistoriker bisher gethan hatten. Mahrenholtz weiss über die Komödien unseres Dichters manches Anerkennende zu sagen, ohne dabei die mancherlei Schwächen derselben zu verschweigen.

Eine zusammenfassende Darstellung der Voltaire'schen Lustspiele aber hat bislang keiner der Voltairebiographen und -kritiker weder gegeben noch versucht, nur Georges Bengesco, der bekannte Verfasser der *Voltaire-Bibliographie*,[1]) hat vor bereits fünf Jahren ein solches Werk versprochen, ohne es bisher erscheinen zu lassen.

Es sei mir daher vergönnt, hier wiederzugeben, was ich in den Mussestunden meines Berufes gesammelt und verarbeitet, wobei ich bemerke, dass ich das ausserordentlich weitschichtige Material, wenn auch mit vieler Mühe, im grossen und ganzen ziemlich vollständig habe zusammentragen können. Leider habe ich im allgemeinen nach der alten Palissot'schen Ausgabe zitieren müssen, da ich die Beuchot'sche und Hachettesche nur für kürzere Zeit, die Garnier'sche (Moland's) Ausgabe überhaupt nicht habe benutzen können. Das letztere dürfte mir keinen wesentlichen Nachteil gebracht haben, da ich ausser den neuesten Arbeiten von Desnoiresterres[2]) u. s. w. das bibliographische Werk von Bengesco habe benutzen können, welches vieles in Beuchot's Vorreden Veraltete und Vergessene berichtigt bez. ergänzt.

---

[1]) *Voltaire, bibliographie de ses œuvres*, par Georges Bengesco. t. I. Paris (Rouveyre & Blond), 1882. t. II. Paris (Perrin), 1885.

[2]) U. a. ist dessen *Comédie satirique au XVIIIe siècle*, Paris (Perrin), 1885, benutzt worden.

Um den Rahmen meines Essays nicht unnötig zu erweitern, habe ich mich auf diejenigen Dichtungen beschränkt, welche man im eigentlichen Sinne als „Komödien Voltaire's" bezeichnen darf. Weggelassen habe ich demnach seine *Comédie fameuse*, weil sie nichts als eine Übersetzung aus dem Spanischen des Cervantes ist, ferner das kleine Gelegenheitsstück *la Fête de Bélébat* (vgl. Bengesco I, 9) und das „Divertissement" *l'Hôte et l'Hôtesse* (Bengesco I, 84), weil beide Werkchen keine eigentlichen Lustspiele sind. Dasselbe gilt von der dramatischen Satire *Socrate* (vergl. Bengesco I, 54). Noch weniger hätten des Dichters komische Opern in den Rahmen meiner Studie gehört *(la Princesse de Navarre, le Baron d'Otrante, les deux Tonneaux)*, zumal dieselben vor bereits mehr als dreissig Jahren der Gegenstand einer zusammenfassenden Darstellung geworden sind (v. Ernst Koppel, *Mag. f. litt. Unterhaltung*, 1851, S. 579—572).

Noch ein Wort über die Anlage meiner Abhandlung. Ich habe mir vorgesetzt, in einem ersten historischen Teile die sämtlichen Lustspiele Voltaire's, in der Reihenfolge wie sie verfasst sind, durchzugehen und bei dieser Gelegenheit alles Merkwürdige in Bezug auf Entstehung, Abfassung, Aufführung, Quellen und Darstellung hervorzuheben. Nachdem ich in dieser Weise dem Leser vorgeführt, was Voltaire der Komödiendichter geschaffen, bringe ich in einem zweiten theoretischen Teile zur Erörterung, wie er das alles geschaffen, in welchen Gattungen er sich versucht, wie er den Knoten geschürzt, die Intrigue gelöst, wie sein Dialog, wie sein Stil und seine Metrik beschaffen gewesen. Diese, wie ich selbst gestehe, etwas schwerfällige Anlage meiner Abhandlung wird durch einen Umstand zur Notwendigkeit: die Vielseitigkeit der Voltaire'schen Lustspiele, welche eine systematische Zusammenfassung vor einer historischen Erörterung unmöglich gemacht hätte. Denn Voltaire, eine so grosse Nebensache ihm auch das Lustspieldichten gewesen, blieb doch auch — wie es ja selbstverständlich ist — als Komödiendichter Voltaire. Welche unerschöpfliche Vielseitigkeit auch auf diesem, vielleicht seinem letzten Felde! Bald führt er uns ein kleines, feines Intriguenstück vor *(l'Indiscret)*, bald zeichnet er die Karikatur eines seiner litterarischen Widersacher auf die Kulissen *(l'Envieux, l'Écossaise)*; nun macht er Anleihen bei den Engländern *(les Originaux, l'Echange, la Prude* u. s. w.), nun entnimmt er der Dichtung des grossen Molière *(le Dépositaire)*. Bald setzt er durch eine grelle, kecke, unwahrscheinliche Farce *(la Femme qui a raison)* die Lachmuskeln seiner Zuhörer in Bewegung, bald spekuliert er in nicht misszuverstehender Weise auf ihre Thränendrüse *(l'Enfant prodigue, Nanine, l'Ecossaise)*; ein andermal ent-

wickelt ihnen der „Alte von Ferney“ eine philosophische oder philanthropische These *(le Droit du Seigneur, Charlot, le Dépositaire)*, einmal sogar, in dem ersten der drei letztgenannten Stücke, wagt er sich an das historische Lustspiel. Dazu schreibt er bald im herkömmlichen Alexandriner, bald in dem auf der französischen Bühne unerhörten gereimten Zehnsilbner, hin und wieder auch in Prosa.

Ja, er selbst hat in seiner langen dramatischen Karrière seine Grundansichten wie über die tragische, so über die komische Muse mehr als einmal gewechselt und erinnert in dieser Beziehung recht lebhaft an Dryden. Ganz anders dachte der Voltaire in den Jahren nach dem Londoner Exil über die weinerliche Komödie als Voltaire der Greis; er, der den la Chaussée später mit souveräner Verachtung behandelte (siehe Brief an Thieriot vom 28. April 1769, *Œuvres*, éd. Hachette, 42, 284[1]), Godefroi, *Histoire de la littérature française au XIIIe siècle*, S. 443), hatte den Vertreter der Rührkomödie dreissig Jahre früher dem preussischen Kronprinzen recht warm empfohlen (Brief an Friedrich II., Februar 1738, *Œuvres*, éd. Hachette, 33, 174).

Wenn ich oben von der wenig eingehenden Berücksichtigung sprach, die den Lustspielen Voltaire's von Seiten seiner Biographen und Kritiker zu Teil geworden ist, so gilt das ganz besonders von ihren Quellen und der Art, wie Voltaire sie benutzt hat. Über die Benutzung der Engländer zwar ist hie und da einiges angemerkt worden, über sein Verhältnis zu Goldoni hat schon Lessing eine Andeutung in der *Dramaturgie* gegeben; sein Verhältnis zu der früheren und gleichzeitigen französischen Komödiendichtung, seine Beziehungen zu Quinault, Molière, Regnard, Destouches, la Chaussée u. a. aber sind fast garnicht berücksichtigt worden. Hieraus ergab sich für mich die Pflicht, dieser Seite vorwiegend meine Aufmerksamkeit zu schenken. Vielleicht ist hierin des Guten etwas zu viel geschehen: sei's drum, dieser Teil meiner Aufgabe war zu verlockend, als dass ich mich demselben nicht mit grossem Interesse hätte widmen sollen.

---

[1]) Die Korrespondenz wird nach der Hachette'schen Ausgabe zitiert, da sie bei Palissot in einem völlig ungeniessbaren Zustande reproduziert ist. Die Lustspiele habe ich nach Palissot zitieren müssen, weil mir das *Théâtre* allein in dieser Ausgabe während einer längeren Zeit zugänglich gewesen; auch ist es dort recht leidlich wiedergegeben. Die wenigen Stücke, welche sich bei Palissot nicht finden, sind nach Beuchot zitiert. (Ausgabe in 70 Bänden, Paris 1829—1834.)

Erster Teil.

Voltaire's Komödie in ihrer historischen Entwickelung.

Kap. I.

Voltaire's erste Komödien (bis zum Jahre 1740).

§ 1. *L'Indiscret Der Plauderer* 1725.

Œuvres, éd. Palissot, 2, 205—254. *Œuvres*, éd. Beuchot, 2, 279—320.

Schon oben that ich eines gewissen Parallelismus Erwähnung, der sich in der dramatischen Laufbahn Dryden's und Voltaire's zeigt. Wie der englische Dichter, so hatte auch Voltaire das dreissigste Lebensjahr erreicht, ehe er der komischen Muse seine Aufmerksamkeit schenkte.[1])

Sein erstes Lustspiel war der *Indiscret*, ein kleines Charakter- und Intriguenstück, welches am 18. August 1725 zum ersten Male aufgeführt wurde.

Damis, ein hübscher Junge, aber ein unverbesserlicher Geck und Schwätzer, hat ein Verhältnis mit Hortense, einer jungen Dame, die mit verschiedenen Vorzügen des Geistes und Körpers auch den vereinigt, Besitzerin eines ansehnlichen Vermögens zu sein.

Das Stück beginnt mit einer Unterredung zwischen Damis und seiner Mutter Euphémie, die ihrem Sohne über seine indiskrete Schwatzhaftigkeit Vorstellungen macht und ihm rät, namentlich in seinem Verhältnis zur Geliebten recht zart und verschwiegen zu sein.

Cachez vos sentimens, et même votre esprit;
Sur-tout de vos secrets soyez toujours le maître:
Qui dit celui d'autrui doit passer pour un traître;
Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.
(Sz. 1, *Œuvres*, éd. Pal. II, S. 213.)

In der Euphémie hat Voltaire die erste Skizze eines Charakters gegeben, den man, noch reicher und tiefer gezeichnet, öfter in den Komödien finden wird: das Charakterbild einer

---

[1]) Dieser Parallelismus ist in der That ein sonderbarer, ganz auffälliger. Beide Dichter wandten sich der Bühne zu, weniger „im dunkeln Drange" des Dichterberufes, als vielmehr um äusserer Vorteile willen: freilich wollte Voltaire mehr Ruhm, Dryden mehr Geld verdienen. Beide schwankten merklich in ihren theoretisch-dramatischen Ansichten; zeitweilig waren sie beide für Shakespeare lebhaft begeistert, während sie zu anderer Zeit an dem Genius des grossen Britten eine oft recht kleinliche Kritik übten. Ich bitte hierüber meine soeben im Erscheinen begriffene Abhandlung über *Dryden's heroisches Drama* (in Kölbing's *Engl. Studien*, Bd. XI) zu vergleichen.

edlen, sinnigen Frau, die sich zugleich von der liebenswürdigen Seite einer würdigen und respektabeln Mutter zeigt.

Ganz anders: der Sohn. Der Mutter besorgter Warnung setzt er das kecke:

je sais plaire

entgegen (Sz. 1, *Œuvres*, éd. Pal., II, 214), und gar bald ist er im Kreise junger Freunde, vor denen der Geck recht selbstgefällig mit einem Billete Hortensens Parade macht. Unter seinen Zuhörern befindet sich unglücklicherweise ein verschmähter Liebhaber Hortensens. Diesem übergibt Damis das ihm von dieser geschenkte Bild seiner Schönen, „um die Schachtel, in der es sich befindet, wieder machen zu lassen" (Sz. 7, *Œuvres*, éd. Pal. II, 228), ja, er lädt seinen Rivalen sogar ein, als geheimer Zeuge bei einem Rendez-vous mitzuwirken, welches ihm, dem Damis, von Hortense für den Abend zugesichert war:

Pour te faire un peu part de ces plaisirs si doux.
(Sz. 7 *l. c.)*

Der arme Clitandre, welcher Hortensen aufrichtig liebt, vertraut seine Not dem „schlauen Bedienten", Pasquin, der ihm zu helfen verspricht. Der Schlaukopf lässt sich Hortensens Porträt und zugleich den Brief geben, in dem Hortense Clitandre's Werbung zurückweist. Mit diesen Instrumenten begibt er sich auf den Schauplatz seiner Thaten. Als Bedienter des Damis gibt er der jungen Dame ihr Bild zurück, als ob sein Herr mit ihr brechen wolle, um der schönen Julie, ihrer Freundin willen:

. . . . *par bon procédé,*
Il vous rend ce portrait dont il est excédé
(Sz. 11, *Œuvres,* éd. Pal., II, 236).

Dann geht er zu Damis, als Hortensens Bedienter, und gibt ihr den besprochenen, natürlich ohne Auf- und Unterschrift abgesandten Brief der jungen Dame.

Diese Szene ist höchst unglücklich; die beiden Liebenden stehen jeder in einer Ecke, als schmollten sie: man weiss nicht warum; zwischen ihnen wandert der unverschämte Bediente auf und ab. Noch dazu ist sie abgeschrieben.[1])

---

[1]) La Harpe sagt über diese Szene *(Cours de littérature,* Paris 1818, t. II, S. 405): *La seule apparence d'intrigue qu'il y ait, consiste dans une scène de brouillerie, conduite par un valet, et cette scène est copiée de* la Mère Coquette *de Quinault; de plus l'imitation est outrée, et l'insolence du valet hors de mesure.* Sehr wahr, nur wolle man beachten, dass der in den Worten La Harpe's ausgesprochene Tadel nur den Voltaire, nicht auch den Quinault trifft. Die *Kokette Mutter,* eines der besten Lustspiele der älteren französischen Bühne, ist mir in folgender Ausgabe zugänglich gewesen (ich gebe Titel, Zitate etc. genau

Schliesslich kommt Clitandre, den Damis um seine Vermittelung bei Hortensen angeht. Bei dieser Gelegenheit muss sich denn Hortense von der Wahrheit der Mitteilung Pasquin's überzeugen, dass Damis dem Clitandre seine ganze Liebesaffaire anvertraut hat.

Noch immer zweifelt sie in Betreff der Motive. War es wirklich renommistische Plauderhaftigkeit, die ihn verleitet, oder hat ihm vielleicht das Übermaass seiner Leidenschaft dem Freunde gegenüber die Zunge gelöst? Auch muss sie über sein Verhältnis zu Julien Gewissheit haben. Hortense nimmt ihre Zuflucht zu einem schon auf dem Theater der Spanier historisch gewor-

---

nach der Orthographie der mir zugänglichen Ausgaben): *La Mere Coquette ou les Amans broüillez. Comedie par Mr Quinault. Represente en 1664,* in: *le Theatre de Mr Quinault,* Paris 1715, tome III, S. 145 ff. Der Nebentitel, *les amants brouillés,* deutet auf die besprochene Intrigue hin. Acanthe und Isabelle sind ein Liebespaar. Ismene, Isabellens Mutter, und Cremante, Vater des Acanthe, haben es mit Hilfe zweier Bedienten, der Kammerjungfer Laurette und des Dieners Champagne dahin gebracht, die Liebenden zu trennen. Denn der alte lüsterne Cremante hat sich in die Reize Isabellens vergafft, und die „kokette Mutter" Ismene, die sich Witwe glaubt, ohne es zu sein, möchte den schmucken Jungen, den Acanthe heiraten.

Nun schreibt das arme Mädchen an den Geliebten ein Versöhnungsbrieflein, welches sich die Kammerzofe, scheinbar wider Willen, von Acanthe wegnehmen lässt. Da es ohne Überschrift, macht sie dem Acanthe weis, es sei an einen anderen Freier gerichtet, den Marquis (III, 3, *l. c.* S. 192—199). Die Verwirrung wird noch ärger, als der Marquis im Zimmer Isabellens gefunden wird, wo er sich versteckt hat. Nun erst findet eine Begegnung zwischen den Liebenden statt, und es ist einleuchtend, dass es den Bedienten leicht wird, die durch eine so vortreffliche Intrigue bereits innerlich Entzweiten — für eine Zeit lang wenigstens — ganz auseinander zu bringen. Diese Szene, die sechste des IV. Aktes (*l. c.* S. 213—214) ist das Vorbild Voltaire's gewesen.

Davon abgesehen, hat Voltaire den Quinault noch in ein paar Einzelheiten kopiert. Wenn Hortense den Gedanken ausspricht:

Je sens trop, aux transports de mon cœur combattu,
Que l'amour n'est jamais le prix de la vertu.
C'est par les agrémens que l'on touche une femme;
Et pour une de nous que l'amour prend par l'ame,
Nérine, il en est cent qu'il séduit par les yeux.
(*l'Indiscret* Sz. 10, *Œuvres,* éd. Pal., 2, S. 234).

so erinnert das lebhaft an die Worte der Kammerjungfer Laurette:

D'ordinaire en amour, Monsieur, l'esprit s'égare,
Et le goût d'une Fille est quelquefois bizarre:
Souvent le vrai mérite, avec tous ses appas,
Lui plaît moins que l'éclat, le faste et le fracas.
(*la Mère Coquette* IV, 3, *l. c.* S. 196).

denen Mittel, der Verkleidung. Auf einer Maskerade erscheint sie ihm als Julie, lässt sich als Julie anbeten und entlockt dem Ungetreuen die schmählichen Verleumdungen Pasquin's über das Vorleben der Hortense, welche Damis der Pseudojulie brühwarm und als Wahrheit wiedererzählt.

Es ist ein feiner Zug in dem Stücke Voltaire's, dass er den Damis am Ende nicht nur als leichtfertigen Plauderer, sondern als wirklich charakterlosen, sittlich verderbten Menschen hinstellt, welcher der Hand eines edlen Mädchens unwert ist. Hortense legt die Maske ab, ruft die Freunde herbei und bestraft den Damis, indem sie in Gegenwart des Ungetreuen dem einst verschmähten Clitandre ihre Hand reicht.[1])

Das war Voltaire's erstes Lustspiel, wie fast alle seine Komödien voller Anspielungen auf die Zeitverhältnisse. So las man in den dem Jahre 1752 vorausgehenden Ausgaben an Stelle des Verses:

Je hais la vérité, mais ce n'est point un vice

und der 5 folgenden (Sz. 2, *Œuvres*, éd. Pal. 2, 217):

Je suis dans une cour qu'une reine nouvelle
Va rendre plus brillante, et plus vive, et plus belle etc.

Die „neue Königin“, von der der Dichter spricht, war eine spanische Infantin, die im Alter von 7 Jahren nach Frankreich gekommen war, um Ludwig XV. zu heiraten, aber bald nachher zurückgeschickt wurde. (s. die Noten und Varianten zum *Indiscret* in der Beuchot'schen Ausgabe, 2, 319).

Das Stück wurde nicht so übel aufgenommen, als man aus einer Stelle bei Desnoiresterres (I *[la Jeunesse de Voltaire]*, 338) vielleicht schliessen könnte. Der Autor schrieb an Mme de Bernières am 20. August[2]) 1725 (*Œuvres compl.*, éd. Hach., 32, 73): *Cette petite pièce fut représentée avant-hier samedi avec assez de succès; mais il me parut que les loges étaient encore plus contentes que le parterre,* und an seinen Freund Thieriot am 17. Oktober dess. J. (*Œuvres compl.*, éd. Hach., 32, 78): *J'ai été ici bien reçu de la reine. Elle a pleuré* Mariamne, *elle a ri à* l'Indiscret; *elle me parle souvent; elle m'appelle* mon pauvre Voltaire (vgl. *la Vie de Voltaire*, par M***, Genève 1786, S. 58;

---

[1]) Diese Szene wurde von Saurin für sein kleines Lustspiel *les Mœurs du temps* verwendet (s. *Œuvres*, éd. Pal., II, 249 Anm.). Saurin, ein dramatischer Dichter dritten Ranges (1706—1781), war überhaupt ein Nachahmer Voltaire's (s. Demogeot S. 492 der Ausgabe von 1852.)

[2]) *L'Indiscret* wurde (vgl. oben) zum erstenmale am 18. August 1725 aufgeführt, nicht am 1., wie Beuchot und Quérard angeben (vgl. Bengesco, *Bibliographie* I, S. 9).

de Luchet, *Histoire littéraire de Monsieur de Voltaire*, Cassel, Hampe 1780, t. III, S. 255).

Die erste Komödie des französischen Gœthe — so dürfen wir Voltaire aus mehr als einem Grunde nennen — erinnert in gewisser Beziehung an die erste Komödie unseres deutschen Gœthe *(Die Laune des Verliebten)*, nicht minder an die Anfangslustspiele Lessing's: es sind artige kleine Stücke, die sich jedoch völlig im herkömmlichen Stile halten und in nichts den zukünftigen grossen Dramatiker verraten.

§ 2. *Les Originaux (Die Wunderlichen) ou Monsieur du Cap-Vert.* 1732.

(*Œuvres*, éd. Beuchot, 2, 445—530.)

Einige Jahre waren seit der Aufführung des *Indiscret* verflossen, als Voltaire sich an die Abfassung seines zweiten Lustspieles machte. Dieser in Prosa geschriebene Dreiakter, im übrigen ein ziemlich, um nicht zu sagen recht mittelmässiges Stück, interessiert wegen einiger Szenen, die in dem Stile jener rührenden oder weinerlichen Komödie geschrieben sind, welche uns später noch eingehender beschäftigen wird.

Voltaire ist in England gewesen. Er ist zurückgekehrt, voller Bewunderung für den Genius Shakespeare's, für die moralischen Wochenschriften der Addison und Steele, voller Bewunderung auch für das englische Lustspiel. Über das letztere spricht er mit feiner Beobachtung in den *Lettres philosophiques* (*Œuvres*, éd. Pal., 29, 152—160). Nun stand um die damalige Zeit in England zwar das frivole Restaurations-Lustspiel der Wycherley, Congreve, Etheredge, Vanbrugh und Farquhar noch in Blüte und Ansehen; aber schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts hatte eine von Colley Cibber, Addison, Steele u. a. geführte Reaktion begonnen, welche an die Stelle des unsittlichen das moralisierende Lustspiel setzte, jene bekannte Art von Komödien, die mit der ausdrücklichen Tendenz geschrieben sind, auf eine Verbesserung der allerdings in England arg verderbten Sitten hinzuarbeiten.

Von dieser Richtung, wir können sagen nicht allein der englischen Komödie, sondern der englischen Dichtung überhaupt, liess sich Voltaire, wie wir später sehen werden, lebhaft beeinflussen.

Schon ein Blick auf das Personenverzeichnis zeigt den englischen Einfluss. An Stelle der herkömmlichen gräko-französischen Personennamen ist die ganz besonders auf der englischen Bühne eingebürgerte Manier getreten, die dramatischen Gestalten mit Namen zu bezeichnen, die auf ihren Charakter oder ihre

Beschäftigung, ihren Stand u. s. w., kurz, auf ihre Persönlichkeit hindeuten. Da finden wir einen alten Rheder und eingefleischten Seemann, M. Du Cap-Vert; ein junger Graf, der Luxus und Toilette liebt, heisst le comte Des-Apprêts, sein abenteuernder Bruder nennt sich chevalier Du Hasard, ein Stallmeister führt den Namen M. De l'Étrier u. s. w.

Das Stück heisst „*Die Wunderlichen*", *les Originaux*, weil es uns eine Reihe von Charakteren vorführt, die man im Leben mit diesem Namen bezeichnen würde.

Der Präsident Bodin ist Astrolog und liebt es, sich in ausgedehntester Weise der astrologischen Terminologie zu bedienen. Er ist unter den Zeichen des Krebses geboren; als sein zukünftiger Schwiegersohn erwartet wird, prophezeit der Präsident, dass er vor einem Jahre nicht erscheinen werde: *le bourreau a Vénus rétrograde.* Wie der Präsident feuriger Astrolog, so ist die Frau Präsidentin begeisterte Medizinerin. Sie hat eine wahre Manie, die unglücklichen Körper ihrer Familienmitglieder und Bekannten mit Pillen, Mixturen, Schröpfen und Aderlassen zu malträtieren.

Das Ehepaar Bodin hat zwei Töchter, von denen die ältere, das liebenswürdige Käthchen (Catau) an den comte Des-Apprêts verheiratet ist, einen Mann von nicht geradezu schlechtem Charakter, der es aber für „fashionable" hält, seine Frau zu vernachlässigen und sein und seiner Gattin Vermögen für Putz und Tand, glänzende Karossen und zweifelhafte Schönen zu vergeuden. Die jüngere Tochter, Fränzchen (Fanchon), ist die Geliebte des chevalier Du Hasard, der ihre Bekanntschaft in der Oper gemacht hat, und nun, zum Beginn des Stückes, um die späte Abendstunde in den Bodin'schen Garten schleicht, um sich mit Fränzchen ein Rendez-vous zu geben. Von der Familie überrascht, stellt er sich dem Präsidenten als eifrigen Astrologen vor, der gekommen sei, die Sterne zu beobachten, während er der Frau Präsidentin die materielle Seite seines Wesens zur Aufnahme von Pillen und anderen Präparaten bereitwillig zur Verfügung stellt. Man lädt ihn zum Souper, und der Chevalier kann mit seinem ersten Erfolge, sich so vortrefflich in das Haus Bodin eingeführt zu haben, ganz zufrieden sein.

Die unglückliche Komtesse, Käthchen Bodin, ist eine zartfühlende, liebende Gattin, die sich um das lüderliche Leben ihres Gemahls fast zu Tode härmt. Ganz anders Fränzchen, das kokette Ding von fünfzehn Jahren, die in gewisse Geheimnisse des Lebens schon etwas tiefer geblickt hat, als es sich für ihre Jugend eigentlich so recht schickte. Hören wir sie selber:

Fanchon.

Pour moi, si j'étais à la place de ma sœur aînée, je sais bien ce que je ferais.

La présidente.

Eh quoi, coquine?

Fanchon.

Ce qu'elle est assez sotte pour ne pas faire.

(I, 5, *Œuvres*, éd. Beuchot 2, 461).

In dieser Beziehung erinnert Fanchon an Miss Hoyden in Vanbrugh's *Relapse*, eine Figur, von der ich später noch eingehender zu reden haben werde. Im übrigen ist sie ein gutes Kind und gern erbötig, ihrer Schwester zu helfen, als diese auf den Gedanken kommt, durch eine List die verlorene Liebe des Gatten sich wiederzuerobern.

Dieser letztere betritt die Bühne in der zweiten Szene des zweiten Aktes (*Œuvres*, éd. Beuchot 2, 470 u. ff.). Die Szene ähnelt sehr stark dem Lever des berühmten Lord Foppington (wieder in Vanbrugh's *Relapse)*, der seinen Bruder Tom Fashion genau in derselben geringschätzigen Weise behandelt wie der Graf seine Gemahlin (vgl. *The Relapse* I, 3; *The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar*, ed. by Leigh Hunt, London 1880, S. 304—307).

Der Graf erscheint bei seiner Toilette, umgeben von Schneidern und Domestiken, um ein neues Habit zu probieren. Für seine Gattin hat er natürlich keinen Blick. Auf die Wirtschaft des Grafen wirft der Dialog, den er mit seinem Stallmeister hält, ein grelles Licht:

Le comte.

Dites un peu, mons. De l'Étrier, qu'on mette mes chevaux napolitains à ma caleche verte et or.

L'Étrier.

Monseigneur, je les vendis hier pour acheter des boucles d'oreilles à mademoiselle Manon.

Le comte.

Eh bien! qu'on mette les chevaux barbes.

L'Étrier.

Un coquin de marchand de foin les fit saisir hier avec votre berline neuve. Etc.

Endlich kommt die unglückliche Frau zu Worte; aber der Graf hört sie nachlässig und zerstreut an; er ist geradezu unfähig, den Kummer seiner Gattin zu begreifen; für die Versicherungen ihrer Liebe hat er nur den Spott des Roués: *Je pense qu'il y a des occasions où une femme aime son mari . . . quand il se meurt, quand elle essaie son habit de veuve.* Etwas später hören wir seine Maxime in Betreff der Erfüllung seiner ehelichen Pflichten: *Ne voudrais-tu pas que je soupasse, comme un homme désœuvré, avec ma femme? que j'allasse bourgeoisement*

au lit avec elle, tristement affublé d'un bonnet de nuit, et asservi comme un homme vulgaire aux lois insipides d'un devoir languissant? (II, 5, éd. Beuchot 479). Bei alledem findet er seine Gemahlin hübsch, liebenswürdig, ja reizend: *Ah! si elle était la femme d'un autre, j'en serais amoureux comme un fou etc.* (*ib.* S. 480). Der Graf erinnert hier wie in dem ganzen Verlaufe des Stückes an Loveless, den Helden in Colley Cibber's *Love's Last Shift*, der ebenfalls seine Frau verlässt, mehr weil er es für „fashionable" hält, als aus innerem Widerwillen. Man vergleiche die Stelle in *Love's Last Shift* I, 1 (*The Dramatic Works of Colley Cibber, in five volumes.* London 1777, I, S. 36), wo es von ihm heisst: *You know, madam, 't was not above four or five months after you were marry'd, but (as most young husbands do) he grew weary of you. Now, I am confident, 't was more* an affectation of being fashionably vicious, *than any reasonable dislike he could either find in your mind or person etc.*

Wir wollen zu unseren *Originaux* zurückkehren, ohne das eben angedeutete Verhältnis zum Colley Cibber ganz aus dem Auge zu verlieren. Die Komtesse greift zu einem verzweifelten Mittel. Da sie die Geldverlegenheit ihres Gatten erfahren, schickt sie Fränzchen zu ihm, um ihm eine beträchtliche Summe einzuhändigen, die, wie die Überbringerin geheimnisvoll andeutet, von einer fremden schönen Dame komme, welche sich in den Grafen verliebt habe.

Inzwischen ist eine neue und für Fanchon recht unangenehme Persönlichkeit erschienen, der alte Rheder M. Du Cap-Vert, ehemaliger Schulfreund des Präsidenten, dem dieser brieflich sein Töchterlein zur Frau versprochen. Ein alter Seemann von Kopf bis zu Fuss, bewegt er sich mit Vorliebe in Schifferausdrücken, will den kleinen Pagen, der ihm nicht schnell genug die Thüre öffnet, gleich das Tauendchen fühlen lassen u. s. w.; mit der ganzen Zähigkeit des alten Seebären hält er auch an seinem Heiratsprojekte fest, obwohl Fränzchen und der Chevalier durch wenig zarte Mittel ihn von seinem Vorsatze abzubringen suchen (vgl. II, 10, éd. Beuchot S. 496 und II, 11, S. 499).

So ist um den Beginn des dritten Aktes die Lage der Gräfin und ihrer Verbündeten eine recht schwierige geworden. Inzwischen hat der Graf das empfangene Geld baldigst verjubelt, und Fränzchen kommt zum zweiten Male, um ihm mit einer noch grösseren Summe unter die Arme zu greifen. Auf diese Weise gewinnt sie auch den Grafen zum Verbündeten im Kampfe gegen ihren lästigen Freier. Zugleich lässt sie sich von dem Grafen ein Rendez-vous für die schöne Unbekannte auf den Abend versprechen (III, 2, Beuchot 502—509).

Eine neue Verbündete erwächst der Kleinen in Mme du Cap-Vert, einer urdrolligen Person, die neben manchen anderen Wunderlichkeiten auch die Gewohnheit besitzt, jedermann zu duzen. Der alte Seebär ist nämlich verheiratet, hat aber seine wenig liebenswürdige Ehehälfte vor Jahren in einem Kloster untergebracht. Diese hat es indessen vorgezogen, von dort zu echappieren und ist ihrem teuren Gatten durch die halbe Welt nachgelaufen, bis sie ihn im Hause Bodin endlich findet.

Inzwischen kommt die Gräfin zu dem verabredeten Rendezvous. Da der Saal noch dunkel ist, vermag der Graf seine Gattin nicht zu erkennen, und es folgt eine Szene, welche wiederum und noch lebhafter an das Stück des Colley Cibber erinnert und zwar an die bekannte Versöhnungsszene zwischen Loveless und Amanda (V, I, *Dramatic Works* I, 81—88). Dass Voltaire das Stück des Cibber gekannt habe, ist von vornherein zweifellos, obwohl mir keine Stelle bekannt ist, wo Voltaire des Dichters Erwähnung thäte. Es geht dies aber schon daraus mittelbar hervor, dass Vanbrugh's *Relapse*, ein Stück, welches Voltaire mehrfach, auch schon in den *Originaux*, benutzte, als eine ausdrückliche Fortsetzung des Cibber'schen Lustspieles gedichtet wurde, von dem es die Hauptcharaktere beibehielt und dessen Tendenz es teilweise parodierte. Zudem sind die Beziehungen zwischen den *Originaux* und Cibber's *Love's Last Shift*[1]) ganz unverkennbar. In beiden Stücken herrscht dieselbe moralisierende Tendenz, in beiden findet sich ein Gatte, der seine Frau vernachlässigt hat, weniger aus Kälte oder Gleichgültigkeit, als um „fashionable“ zu sein; Loveless hat die seinige sogar Jahre lang ganz verlassen. In beiden unternimmt es die treue Gattin, den Ungetreuen, den sein ausschweifendes Leben auch in schwere finanzielle Bedrängnisse gebracht hat, zu retten, indem sie es versucht, als eine neue Geliebte die verlorene Neigung sich zurückzuerobern. In der Ausführung dieses Problems weichen nun freilich die beiden Dichter von einander ab: in den *Originaux* sucht die geheimnisvolle Fremde durch Grossmut auf das Herz des Gatten zu wirken und sie bietet ihm nur Geld an; beim Cibber wendet sie noch ein stärkeres Mittel an, welches sie für geeignet hält, seine sinnliche Neigung wieder zu erwecken; derartige Mittel waren Voltaire durch das Dekorum der französischen Bühne untersagt.

Keiner der bisherigen Voltairebiographen und -kritiker hat auf das Verhältnis zu Cibber hingewiesen, wohl aber hat Beuchot

---

[1]) Das Stück heisst mit dem vollen Titel *Love's Last Shift, or the Fool in Fashion* und ging im Jahre 1695 zuerst über die Bretter.

gewisse Beziehungen konstatiert, welche zwischen den *Originaux* und einer anderen französischen Komödie existieren, die wenige Jahre später sehr *en vogue* war.[1])

---

[1]) Beuchot sagt in der Vorrede zu den *Originaux (Œuvres de Voltaire,* 2, 447): „*Les Originaux ont donné l'idée du* Préjugé à la mode, *comédie de Lachaussée, jouée en 1735. La scène 5e du Ve acte du* Préjugé à la mode *a surtout quelque rapport avec la scène 9e du IIIe acte des* Originaux." Voltaire selber versichert, dass die *Originaux* dem la Chaussée die Idee zum *Préjugé à la mode* gegeben hätten. Er erzählt diese Geschichte in dem Artikel *Art dramatique* seiner *Questions sur l'Encyclopédie (Œuvres,* éd. Pal., 39, 44—96, *ib.* 82—83): *Quelques personnes,* sagt er hier, *s'amusaient à jouer dans un château de petites comédies qui tenaient de ces farces qu'on appelle parades: on en fit une en l'année 1732, dont le principal personnage était le fils d'un négociateur de Bordeaux etc.* Voltaire gibt hier eine Skizze von dem Inhalte dieser 'Farce', welche offenbar mit den *Originaux* identisch ist. Er fährt dann fort: *Une actrice de Paris, fille de beaucoup d'esprit, nommée mademoiselle Quinault, ayant vu cette farce, conçut qu'on en pourrait faire une comédie très intéressante, et d'un genre tout nouveau pour les Français, en exposant sur le théâtre le contraste d'un jeune homme qui croirait en effet que c'est un ridicule d'aimer sa femme, et une épouse respectable, qui forcerait enfin son mari à l'aimer publiquement. Elle pressa l'auteur d'en faire une pièce régulière, noblement écrite, mais ayant été refusée, elle demanda permission de donner ce sujet à M. de la Chaussée ... Ce fut ce qui valut au public le 'Préjugé à la mode'.*

Ehe ich auf das *Préjugé* näher eingehe, sei mir eine Zwischenbemerkung gestattet. Die Aufführung im Jahre 1732, von der Voltaire oben spricht, fand wahrscheinlich bei Mme de Fontaine-Martel statt (cf. Bengesco, *Bibliographie,* I, 12). Soviel steht fest, dass das Stück zum Repertoir von Cirey gehörte, wo während des Aufenthaltes von Voltaire mehrere von dessen Komödien gegeben wurden, an deren Aufführung sich der Verfasser selbst und Mme du Châtelet sehr eifrig beteiligten. Im Jahre 1747 wurden die *Originaux* zu Sceaux aufgeführt, auf dem Schlosse der Herzogin du Maine, einer bekannten Gönnerin Voltaire's.

Was den Titel des Stückes betrifft, um dies noch beiläufig zu erwähnen, so heisst es in zweien der vorhandenen drei Manuskripte *les Originaux,* das dritte ist *Monsieur du Cap-Vert* betitelt. In Cirey aber nannte man das Stück, (namentlich auch in den Briefen der Marquise du Châtelet und der Gäste) *le Comte de Boursoufle* oder kurzweg *Boursoufle.* Diesen Titel teilte das Stück mit dem folgenden Lustspiele Voltaire's, *l'Echange,* und zur Unterscheidung wurden die *Originaux le grand Boursoufle* oder *Boursoufle l'aîné* und *l'Echange le petit Boursoufle* genannt. Ich habe dies erwähnt, weil dieser zwei Stücke bezeichnende Name zu mannigfacher Verwirrung Anlass gegeben hat; noch bei Beuchot herrscht hierüber nicht völlige Klarheit.

Um nun ein Wort von dem *Préjugé à la mode* des la Chaussée zu sagen, so ist mir dieses Werk in den *Œuvres de theatre* (sic) *de monsieur Nivelle de la Chaussée.* Amsterdam 1759, 2 tomes, zugänglich gewesen. Es findet sich in dieser Ausgabe im zweiten Bande S. 87—170.

Der untreue Gatte heisst in diesem Stücke d'Urval, die Gattin Constance. Auch d'Urval ist von jenem lächerlichen Vorurteile befangen,

Kehren wir zu unserem Stücke zurück! Die verschleierte Fremde beklagt sich dem Grafen gegenüber über ihren Gatten,

---

dass es einem Kavalier schlecht anstehe, die Liebe zu seiner Gattin vor den Augen der Welt zu zeigen. In Wahrheit liebt er Constance mit derselben Innigkeit wie vor der Hochzeit (s. vor allem die hübsche Szene II, 2, *l. c.* 113—116). Hierin unterscheidet sich d'Urval von Loveless und dem Grafen bei Voltaire, denen ihre Frauen auch innerlich nicht sehr nahe stehen. Durch diesen Zusatz wird selbstredend der Konflikt bei la Chaussée viel tiefer und interessanter. So hört denn d'Urval nicht auf, seine Gattin im geheimen mit kostbaren Geschenken zu überhäufen, ohne dass diese ahnt, von welcher Seite sie kommen; ja, er geht sogar mit dem Plane um, sich von der Welt gänzlich zurückzuziehen und nur für Constance zu leben. In der Öffentlichkeit aber fährt er fort, seine Gattin völlig zu vernachlässigen, namentlich aus Furcht vor den Modevertretern, den Marquis Damis und Clitandre. Indessen versucht sein Vertrauter, der ehrenwerte Damon, den d'Urval zur Pflicht zurückzuführen. Damon ist von inniger Neigung zu Sophie erfasst, Constancens Freundin; aber das durch d'Urval's schlechtes Beispiel verstärkte Vorurteil Sophiens gegen den Wankelmut der Männer hat Sophie veranlasst, ihre Hand von einer Versöhnung d'Urval's und Constancens abhängig zu machen, deren Schicksal zu teilen Sophie allzusehr fürchtet. Schliesslich wird durch das Benehmen des Marquis in d'Urval ein Verdacht gegen die Treue seiner Gattin erweckt, der sich aber bald als grundlos erweist. Gerührt von der Liebe und Hochherzigkeit Constancens, will der Gatte ihre Verzeihung erbitten. Es ist die Versöhnungsszene, von der Beuchot in seiner Vorrede zu den *Originaux* spricht. Aber diese Szene ist nach Anlage und Ausführung von jener in den *Originaux* wesentlich verschieden. Bei Voltaire sucht die Gattin die Liebe ihres Gatten wiederzugewinnen, was ihr durch ihre Hochherzigkeit auch gelingt. Bei la Chaussee ist es umgekehrt der Gatte, der zu seiner Frau zurückkehrt, bereits innerlich wieder der ihrige, und der nun noch die Verzeihung der Gekränkten erbittet: beide bedienen sich freilich eines und desselben äusserlichen Kunstgriffs; sie machen sich zuerst unkenntlich.

Andererseits ist die moralisierende Tendenz in beiden Werken ganz dieselbe, und die „Moral", welche la Chaussée in der Weise damaliger Zeit einer der Nebenpersonen am Schlusse in den Mund legt:

Lorsqu'une femme plaît, quoiqu'elle soit la nôtre,
Je crois qu'on peut l'aimer, même encore mieux qu'une autre,
(V, 6, *l. c.* S. 170.),

diese „Moral" könnte man auch ganz getrost als Motto für die *Originaux* verwenden. Hier zeigt sich die erste Berührung zwischen der Voltaire'schen Komödie und der *comédie larmoyante*.

Andererseits erhellt aus der Analyse des la Chaussée'schen Stückes, dass es, von der gemeinsamen Tendenz abgesehen, mit den *Originaux* offengestanden recht wenig gemein hat. Deshalb kann man sich mit Grund fragen, ob die Angabe Voltaire's auf Wahrheit beruht, dass die *Originaux* dem la Chaussée die Idee zu seinem Stücke gegeben. Um so mehr, als Voltaire in derartigen Angaben nicht immer der gewissenhafteste gewesen ist. Desnoiresterres in seinem Buche *la Comédie satirique au XVIIIe siècle* S. 73—74 lenkt unsere Aufmerk-

der sie missachte und vernachlässige. Der Graf versichert sie seines Mitleides, nennt den unbekannten Gemahl seiner Schönen

---

samkeit auf gewisse historische Verhältnisse, die nach seiner Ansicht die Veranlassung zu dem *Préjugé* gewesen sind. Es sind besonders zwei wichtige Dokumente, die er für sich anführt. Das eine ist aus den *Mémoires du duc de Luynes* (t. X, p. 403—404) entnommen. Es lautet: *M. de Richelieu d'aujourd'hui, qui étoit le héros de son temps pour la galanterie, est en quelque manière le premier qui ait donné occasion à cette comédie* (scil. *le Préjugé). Sa première femme n'étoit rien moins que jolie; elle l'aimoit, mais il ne pouvoit la souffrir, et de là il s'étoit établi parmi la jeunesse brillante que c'étoit un ridicule d'aimer sa femme. M. de Melun pensoit différemment que M. de Richelieu; il avoit une femme qui avoit une figure agréable et à qui il étoit attaché; mais, prévenu par l'opinion publique, il ne vouloit pas se donner le ridicule de paroître l'aimer, ni que l'on sût qu'il vivoit avec elle; ainsi il ne la voyoit qu'en bonne fortune etc.* Das andere der bei Desnoiresterres wiedergegebenen Dokumente ist entnommen den *Lettres du commissaire Dubuisson au marquis de Caumont, publiées par M. A. Rouxel,* Paris 1882 *(ib.* S. 26). In diesem steht nur der Name des Herzogs von Pequigny statt des Herrn de Melun; sonst ist es ganz dieselbe Geschichte.

Es ist sehr wohl möglich, dass der als Roué bekannte Herzog von Richelieu in dem eben angedeuteten Sinne die Veranlassung zum *Préjugé* gewesen ist. Jedenfalls lagen dem Stücke, vielleicht neben der Anregung durch Voltaire bezw. die Quinault, historisch wirkliche Verhältnisse zu Grunde; war doch das im *Préjugé* bekämpfte Vorurteil damals thatsächlich weit verbreitet, auch in England, wie aus der oben zitierten Cibberstelle hervorgeht! Gerade das Stück des la Chaussée hat nach La Harpe's Aussage *(Cours* 11, 387) wesentlich beigetragen, dem überhandnehmenden Unfug zu steuern (s. Joh. Uthoff, *Nivelle de la Chaussée's Leben und Werke = Franz. Stud.* IV, 1).

Sei dem, wie ihm wolle, woher hat Voltaire den Plan zu seiner Farce genommen? Teilweise unleugbar von Cibber. Andererseits gibt es auch noch eine französische Komödie, welcher Voltaire's Stück in der Fabel etwas ähnelt. Es ist das der *Philosophe marié* des Destouches *(Œuvres de monsieur Destouches.* 10 Tomes, la Haye 1754; t. V, S. 119—228). In beiden Stücken findet sich ein Gatte, der die Neigung zu seiner Gattin verheimlichen zu müssen glaubt, und eine respektable Gattin, die den Mann durch ihr Benehmen zwingt, auch öffentlich diese Liebe anzuerkennen. Der Philosoph Ariste verheimlicht sogar seine Ehe. Hierzu wird er einerseits ebenfalls von einem lächerlichen Vorurteile veranlasst: er schämt sich, seine Heirat zu bekennen, weil er früher die Ehe theoretisch verurteilt hat. Andererseits aber hat er für seine Handlungsweise auch einen sehr haltbaren Grund: die Furcht, dass ihn sein alter geiziger Onkel Géronte enterben möchte, wenn er von der Heirat des Philosophen mit der reizenden, liebenswürdigen und wohlerzogenen, aber armen Mélite erfährt. In mancher Hinsicht ähnelt der *Philosophe marié* auch einer anderen der Voltaire'schen Komödien, der *Femme qui a raison.* (Man wolle besonders mit diesem Stücke die zweite und dritte Szene des vierten Aktes, *Œuvres de Destouches* V, S. 191—200 vergleichen, sowie die siebente des fünften Aktes, *ib.* S. 218—220). Über den *Philosophe marié* bitte ich ferner La Harpe, *Cours* 11, 302—304 und Desnoisresterres, *Comédie satirique* S. 38—39 zu vergleichen.

einen brutalen Menschen, einen Henker und was dergleichen Schmeichelnamen mehr sind, und schwört hoch und teuer, seine Wohlthäterin bis an das Ende seiner Tage zu lieben. Aber diese verlangt noch etwas mehr: *Promettez-moi d'être un peu plus rangé dans vos affaires, et d'ajouter le mérite solide d'un homme sage et modeste aux agréments extérieurs que vous avez.*

Da haben wir die bürgerliche Moral der „weinerlichen Komödie". Versteht sich, dass man Lichter bringt, der Graf seine Gemahlin erkennt, eine feierliche Versöhnung erfolgt u. s. w.

Weit weniger Interesse bietet die Auflösung der Nebenintrigue des Stückes (siehe die 11. und 12. Szene des III. Aktes, éd. Beuchot 2, 521—526). Als *deus ex machina* erscheint eine Mme Rafle, Exgouvernante des Grafen und des Chevaliers, die sich als die Söhne des Ehepaares Du Cap-Vert entpuppen. Alles endet vergnügt: der Präsident schwört seiner Astrologie, die Präsidentin der Medizin ab, Fanchon heiratet den Pseudochevalier.[1])

Wirft man noch einen Blick auf dieses Stück in seiner Gesamterscheinung, so kann man sich dasselbe als eine Farce, als die es ja Voltaire selbst bezeichnet, recht wohl gefallen lassen und sogar finden, dass manche Charaktere keck und klar gezeichnet, verschiedene Situationen recht komisch und gut erfunden sind. Als eine Komödie im höheren Sinne jedoch wäre das Stück freilich mehr als mittelmässig. Die lehrhaft weinerliche Geschichte des Grafen und seiner Gattin und hierein verflochten das verdrehte Ehepaar Bodin und die mehr als abenteuerliche Familie Du Cap-Vert, deren Geschichte von Unwahrscheinlichkeiten strotzt; dazu der nächtliche Streifzug des Chevaliers in den Bodin'schen Garten, seine Einführung ins Haus, der alte Rheder als Rival seines Sohnes, die als *deus ex machina* erscheinende Mama Du Cap-Vert und die Exgouvernante — das alles ist ein ziemlich abgeschmacktes Quodlibet — und die *Comédie-Française* hat nicht

---

Hier wäre vielleicht noch zu bemerken, dass auch Fagan eine Komödie unter dem Titel *les Originaux* verfasst hat, von der mir jedoch weiter nichts als der Name bekannt ist (vgl. La Harpe, *Cours*, 11, 350).

[1]) Wir haben hier also einen falschen Grafen und einen ebensolchen Chevalier, wie wir einen falschen Marquis im *Spieler* des Regnard haben (*Œuvres de Regnard*, Paris (Didot) 1808, t. I, S. 81 ff.), der von seiner Base, der Hökerin Madame la Ressource, „entmarquisiert" wird. Dessen Original wieder ist der Pseudomarquis in der *Koketten Mutter* von Quinault. Eine ähnliche Persönlichkeit ist Dick Amlet in Vanbrugh's *The Confederacy*, s. Ausg. von Leigh Hunt S. 414 u. ff.). Voltaire hat bei jedem dieser Dichter gelegentliche Anleihen gemacht, bei Quinault, Regnard und Vanbrugh.

viel daran verloren, wenn die *Originaux* nicht über ihre Bretter gegangen sind.

§ 3. *L'Échange (Die Verwechselung)* oder *Quand est-ce qu'on me marie? (Wann werde ich heiraten?)* 1734.

Œuvres, éd. Beuchot 4, 1—62.

Wenn Voltaire in den *Originaux* zum ersten Male die Richtung der moralisierenden Komödie einschlug,[1]) so ist es eines der witzfunkelnden, aber leichtsinnig frivolen Lustspiele des berühmten englischen Dichters und Architekten Vanbrugh, das er in *l'Echange* nachahmte.

„Diese Komödie," sagt Decroix (siehe das *Avertissement* in Beuchot's Ausgabe 4, S. 3—5), „wurde unter dem Namen *le Comte de Boursoufle* in Cirey bei der Marquise du Châtelet aufgeführt." Der französische Gœthe hat sich zu seiner Frau von Stein zurückgezogen. Wie in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts am Weimarer Hofe, so ward auch auf dem Schlosse zu Cirey allerhand Mummenschanz getrieben, und manch kleines Voltaire-Stück, den Gœthe'schen Gelegenheitsdichtungen der Weimarer Zeit vergleichbar, diente der Erheiterung.

Wenn es nun sicher ist, dass Voltaire dieses Lustspiel in Cirey aufführen liess, so ist es weniger verbürgt, dass dies im Jahre 1734 geschah, eine Jahreszahl, die freilich alle Herausgeber und Biographen einstimmig angeben. Dass das Stück in diesem Jahre verfasst worden ist, wird allerdings sehr wahrscheinlich, wenn man die Erwähnung der Einnahme von Philippsburg berücksichtigt, die in diesem Jahre stattfand. Dagegen spricht Voltaire von einer Aufführung in Cirey erst im Jahre 1736. Bengesco (*Bibliographie* I, 22) vermutet, dass hier (Briefe vom 22. Januar und 10. März an Thieriot, *Œuvres compl.*, éd. Hach., 32, p. 360 und 379) von *l'Échange* die Rede sei. So viel steht fest, dass das Stück im Jahre 1747 auf dem Schlosse zu Anet aufgeführt wurde, gelegentlich eines Besuches, den Voltaire und die du Châtelet der Herzogin du Maine abstatteten (vgl. Bengesco, *l. c.* I, 22; Desnoiresterres III *[Voltaire à la cour]*, 129—130). Bei dieser Gelegenheit verfasste Voltaire einen Prolog, den die Herausgeber vor Beuchot vor die *Prude* gestellt hatten (siehe *Œuvres de Voltaire*, éd. Beuchot 5, 354). Die Marquise

[1]) Voltaire's damalige Ansichten über den moralisierenden Charakter der Komödie gehen auch aus einer gleichzeitigen Briefstelle hervor (*Œuvres compl.*, éd. Hach., 31, 195, Brief vom 20. Juni 1733), wo es heisst: *Je regarde la tragédie et la comédie comme des leçons de vertu, de raison, et de bienséance.*

du Châtelet zeichnete sich in der Rolle des Fräulein de la Cochonnière aus.

Am 26. Januar 1761 erschien unser Stück zu Paris in der *Comédie-Italienne* unter dem Titel *Quand est-ce qu'on me marie?* In demselben Jahre führte man es auf dem Hoftheater zu Wien auf.

Damals erhielt das Stück den Titel *l'Échange*, während *Quand est-ce qu'on me marie?* Nebentitel wurde. Man schnitt die Komödie auf 2 Akte zu; die Lösung des Knotens wurde geändert und andere Personennamen eingesetzt. Seit dieser Zeit hiess der comte de Boursoufle: comte de Fatenville, der Baron de la Cochonnière: Baron de la Canardière, Thérèse: Gotton, Maraudin: Brigaudin (Beuchot schreibt Trigaudin), Pasquin: Merlin, Mme Barbe: Mme Michelle u. s. w.

Decroix glaubt, dass diese Änderungen vorgenommen seien, um die Gedanken von dem alten Comte de Boursoufle und seinem Autor fernzuhalten.[1])

Im übrigen scheint Voltaire das Manuskript von *l'Échange* gerade so wie das der *Originaux* nachher aus den Augen verloren zu haben; deshalb blieben die Stücke dem späteren Publikum lange unbekannt und fehlen in allen der Beuchot's vorausgehenden Ausgaben. Erst dieser hat sie wieder zum Abdruck bringen können (siehe *Œuvres de Voltaire*, éd. Beuchot, 4, 3).

Voltaire hat, wie schon oben bemerkt, den Stoff zu seinem Stücke dem *Relapse* Vanbrugh's entlehnt.[2]) Das Stück des Engländers hatte er zweifellos während des Londoner Exils kennen gelernt. Er selbst gedenkt des Vanbrugh, wenn auch nur ganz kurz, in seinem Artikel *Sur la Comédie anglaise (Lettres philosophiques, Œuvres*, éd. Palissot 29, 157—158): *Un chevalier van Brugh a fait des comédies encore plus plaisantes, mais moins ingénieuses (scil.* als diejenigen Wycherley's). Auch nennt er ebenda (S. 158) die Stücke Vanbrugh's „sehr lustig" *(les plus gaies).*

Vanbrugh schrieb sein Stück, wie schon oben angemerkt, als Fortsetzung zu Cibber's *Love's Last Shift*, dessen spiessbürgerliche Moral es in gewisser Weise persiflierte (s. Leigh Hunt,

---

[1]) Der Name Voltaire's wurde hier wie bei so vielen anderen Gelegenheiten nur gemunkelt; öffentlich hat er sich zu dem Stücke nie bekannt.

[2]) Die Benutzung des Vanbrugh'schen *Relaspe* für Voltaire's *l'Échange* wurde bereits früher behandelt von Ph. Chasles, *Études contemporaines*, Paris, Amyot, 1867, S. 357: *D'une comédie de Voltaire qui n'est pas de Voltaire*, und von G. Servois in einem Artikel der *Correspondance littéraire*, No. vom 25. Febr. 1862, S. 103—109.

The Dramatic Works of Wycherley etc., Biographical and Critical Notes, p. XVI).[1])

Indessen war das Stück nach englischer Sitte sehr reich an Handlung; es hatte zwei selbständig nebeneinander herlaufende Intriguen, die wenige, fast gar keine Berührungspunkte mit einander hatten. Das hätte den Traditionen der französischen Bühne allzusehr widersprochen. Voltaire liess also die Haupthandlung, den Rückfall des Loveless und die von Mr. Worthy und der koketten Wittwe Berinthia gegen Amanda's Tugend gesponnene Intrigue einfach fort und bearbeitete einzig die Episode des Lord Foppington, der von seinem jüngeren Bruder um eine reiche Heirat geprellt wird.

Wie Voltaire dem englischen Dichter seine sämtlichen Personen entnommen, wie er deren Namen umbildete u. s. w., zeigt am besten die nachfolgende Übersicht:

Vanbrugh.		Voltaire.
Sir Novelty Fashion, newly created Lord Foppington	=	Le comte de Fatenville.
Tom Fashion, his Brother	=	Le chevalier, frère du comte.
Sir Tunbelly Clumsey, a Country Gentleman	=	Le baron de la Canardière.
Sir John Friendly, his Neighbour	=	Le bailli.
Coupler, a Match-Maker	=	Trigaudin, intrigant.
Bull, Chaplain to Sir Tunbelly Clumsey	=	vacat.
Lory, Servant to Tom Fashion	=	Merlin, valet du chevalier.
Miss Hoyden, a great Fortune, daughter to Sir Tunbelly	=	Gotton, fille du baron.
Nurse, her Governante	=	Madame Michelle, gouvernante de Gotton.

Wir treffen in *l'Échange* einen Chevalier, der seine Habe vergeudet hat und in Not geraten ist. In ziemlich derangierten Verhältnissen erscheint er auf der Bühne, doch hat ihn sein Galgenhumor noch nicht verlassen, wie die schlechten Spässe zeigen, die er mit seinem Diener Merlin macht. Da begegnet ihnen ein alter Bekannter, Trigaudin, ein Mann der alle möglichen mehr oder minder unsauberen Geschäfte betreibt. Der erzählt ihnen, dass er dem älteren Bruder des Chevaliers, dem reichen Erbgrafen de Fatenville, eine gute Partie verschafft habe, das Töchterlein eines alten wunderlichen Landbarons. Wohl mag der Chevalier fragen, warum er nicht an den armen Teufel von jüngerem Bruder gedacht habe. Man wolle beachten,

[1]) Vanbrugh's *Relapse* wurde zuerst im Jahre 1697 auf dem Dury-Lane-Theater aufgeführt (s. James Orchard Halliwell, *A Dictionary of Old English Plays.* London 1860, S. 208). Zur Zeit von Voltaire's Aufenthalt in London war es dort noch sehr beliebt.

dass sich diese Szene bei dem Schlosse des alten Landedelmannes abspielt. Und schon kommt der Graf de Fatenville (I, 3, *Œuvres*, éd. Beuchot, 4, 19 u. ff.): ein vollendeter Geck und keine üble Kopie des berühmten Lord Foppington. Er, der bedacht ist, jedes Stäubchen von seinem Reiseanzuge zu blasen, hat natürlich keine Zeit für den jüngeren Bruder. Diese Szene (I, 3) ist der bekannten Boudoirszene im *Relapse* (I, 3) nachgebildet, die Voltaire schon in den *Originaux* benutzt hatte. Man darf sagen, dass Voltaire ganze Partien fast *verbo tenus* übersetzt habe. So giebt Lory seinem Herrn einen guten Rat mit den Worten: *Say nothing to him, apply yourself to his favourites, speak to his periwig, his cravat, his feather, his snuff box etc.* (*The Relapse*, I, 2, Leigh Hunt S. 304), und Merlin giebt denselben guten Rat mit denselben Worten: *Eh! pourquoi vous adressez-vous à lui, à sa personne? que ne parlez-vous à sa perruque, à sa broderie, à son équipage?* (*L'Échange* I, 3, éd. Beuchot, S. 20).

Aber der Junker verachtet den wohlgemeinten Ratschlag und versucht es, des älteren Bruders Herz zu rühren. Dieser, Besitzer eines ungeheuren Vermögens, hat dieselbe lächerliche Entschuldigung in der französischen Nachbildung wie im englischen Originale: *Taxes are so great, repairs so exorbitant, tenants such rogues and periwigs so dear* (*Rel.* III, 1, Leigh Hunt S. 314) = *Vous ne savez pas combien un seigneur a de peine à vivre à Paris, combien coûte un berlingot, cela est incroyable* (*L'Échange* I, 4, Beuchot S. 22). Dem jüngeren Bruder reisst endlich die Geduld, und er bietet dem andern ein Duell an. Er erhält die spöttische Antwort: *Your paverty*[1]) *makes your life so burdensome to you, you would provoke me to a quarrel, in hopes either to slip through my lungs into my estate, or to get yourself run through the guts, to put an end to your pain. But I will disappoint you in both your designs . . . far, with the temper of a philasapher and the discretion of a statesman — I will go to the play with my sword in my scabbard* (*Rel.* III, 1, Leigh Hunt S. 314). Auch der Graf de Fatenville ist Anhänger dieser friedliebenden Logik: *Je vois ton petit dessein; tu voudrais par quelque bon coup d'épée arriver à la succession de ton frère aîné; il n'en sera rien, non, cher Chonchon, et je vais monter dans ma chaise avec le calme d'un courtisan et la constance d'un philosophe* (*L'Échange* I, 4, Beuchot 4, 23).

Von seinem Bruder zurückgewiesen, geht der Junker auf einen Vorschlag des Intriganten (Trigaudin - Coupler) ein.[2])

---

[1]) Der Lord spricht in dem affektierten Jargon der *beaux*.
[2]) Servois hat sich geirrt, wenn er in seinem Artikel *l. c.* S. 106

Dieser fürchtet bei dem Geize des Erbgrafen für den ausbedungenen Lohn und erbietet sich, dem jüngeren Bruder die reiche Braut zu verschaffen. Anfangs hat dieser Skrupel, die der Intrigant rasch verscheucht. Hier ist übrigens ein Unterschied zwischen beiden Stücken. Bei Vanbrugh macht Tom Fashion noch einen Ansturm auf das Herz Lord Foppington's (III, 1); erst als er zum zweiten Male zurückgewiesen, geht er auf Coupler's Vorschlag ein. Voltaire war durch die drei Einheiten gezwungen zu kürzen.

Der Intrigant verfällt auf den Plan, den jüngeren Bruder statt des älteren in die Familie des Landbarons einzuführen, was um so leichter erscheint, als noch niemand aus derselben den zukünftigen Schwiegersohn des Barons gesehen hat. Man geht zum Schlosse; wohlverstanden, der Graf ist noch nicht dort, sondern hat es vorgezogen, erst einer Schönheit in der Nachbarschaft einen Besuch abzustatten, bevor er den gefahrvollen Pfad ins Ehejoch beschreitet. Man begibt sich also auf das Schloss, der Intrigant begleitet den Chevalier, eine entschiedene Verbesserung Voltaire's gegen Vanbrugh.

Der Baron de la Canardière — ganz wie Sir Tunbelly Clumsey — ist ein Landedelmann von wahrhaft antediluvianischen Sitten, der sein Schloss gegen Räuber und Wegelagerer gewaltig verbarrikadiert hält. Bei der Annäherung der Fremden erscheint er im Büffellederkoller, an der Spitze seiner Leute, welche bei Vanbrugh zum Überflusse mit Sensen und Mistgabeln bewaffnet sind. Als er von dem künftigen Schwiegersohne hört, wird er natürlich freundlicher, ja, er findet Gefallen an dem offenen Wesen des Junkers und lässt sogleich das Töchterlein holen, die sonst bei der Annäherung von Fremden stets auf dem Oberboden eingeschlossen wird.

Gotton (Gretchen), bei Vanbrugh Miss Hoyden, ist von einem alten, griesgrämigen Vater und einer launigen Gouvernante, bei Vanbrugh Amme, mit grösster Strenge erzogen worden. Dafür will sich das arme Ding in der Ehe entschädigen, und sie baut schon die kühnsten Luftschlösser für das Leben in dem Eldorado der Grossstadt. Dieser Charakter ist von Vanbrugh erfunden, und sie waren eine seiner Lieblingsschöpfungen, diese von strengen Eltern erzogenen Töchter, die nur den Tag der Hochzeit abwarten, um ein Wildfangleben anzufangen, das sie in ihrer Kind-

---

sagt: *l'honnête* dame *Coupler, entremetteuse de mariage, a changé de sexe, elle est devenue l'honnête Maraudin.* Coupler ist eine Person männlichen Geschlechtes, sowohl in der Ausgabe von Leigh Hunt als auch in der ebenfalls von mir benutzten zweibändigen von 1719, wo sich *The Relapse* I, S. 1—115 befindet.

heit nicht führen durften (man vergl. die Corinna in *The Confederacy,* einem anderen Stücke desselben Dichters, Leigh Hunt S. 414 u. ff., s. auch die Bemerkg. von Thomas B. Shaw in seiner *History of English Literature*, 2nd ed., London 1865, S. 254). Voltaire hat wieder überall treu kopiert. Die hübsche Szene zwischen Gotton und ihrer Gouvernante (II, 5, Beuchot, S. 33 u. ff.) und der amüsante Dialog (II, 5, Beuchot, S. 34), den Mahrenholtz (I, 132) hervorhebt, sind bis ins Detail dem Vanbrugh entnommen (vergl. *The Relapse* III, 4, S. 318 (Leigh Hunt) und IV, 1, S. 319 (L. H.). Allerdings hat Voltaire hier, wie überall, wenn er von den Engländern entlehnte, die Rohheit der englischen Sitten gemildert. Solche Stellen, wie die, wo Miss Hoyden erzählt, sie habe einmal, weil sie ohne Erlaubnis ihr feines Spitzenhemde angezogen, solche Schläge bekommen, dass das Blut zu den Fersen heruntergelaufen sei, durfte Voltaire weder den Parisern noch den Damen zu Cirey vortragen.

Gotton ist natürlich überglücklich über ihren Zukünftigen, mit dem sie sich sehr schnell befreundet. Doch bald bricht ein Sturm über dem Haupte des glücklichen Freiers los. Der ältere Bruder langt vor dem Schlosse an, um dem Schwiegerpapa seine Aufwartung zu machen; er erscheint mit seinen Leuten: alles in grosser Livrée u. s. w. Aber der Baron empfängt ihn sehr unwirsch; man packt ihn beim Kragen, schleppt ihn aufs Schloss, der glückliche Bräutigam desavouiert seinen Bruder, und der Baron lässt den vermeintlichen Betrüger in den Hundestall sperren. (*L'Échange* II, 8—10, Beuchot, S. 42—48, entsprechend *Relapse* IV, 5 und 6.) Man vergleiche die folgenden Einzelheiten:

Miss Hoyden (nähert sich dem geknebelten Lord Foppington): *Is this he that would have run away with me? Fo! how he stinks of sweets! Pray, father, let him be dragged through the horse-pond.*

Lord Foppington (bei Seite): *This must be my wife by her natural aversion to her husband.*

(*Rel.* IV, 6, S. 324 L. H.)

Gotton (kommt aus dem Schlosse und nähert sich dem Grafen): *Que je voie donc comment sont faits ceux qui veulent m'enlever. Ah! fi! il m'empuantit d'odeur; j'en aurai mal à la tête pendant quinze jours. Ah! le vilain homme!*

Le comte: *Beau-père, au goût que cette jeune personne-là me témoigne, il y a apparence que c'est ma femme.*

(*L'Échange* II, 8, Beuchot, S. 45.)

In den Änderungen, die Voltaire hier gegen Vanbrugh angebracht, will Servois den Stempel des Voltaire'schen Genius

erkennen; ich halte das doch für etwas weit hergeholt, will aber gern zugeben, dass sich Gotton etwas anständiger und gewählter ausdrückt als ihre englische Cousine.

Inzwischen fällt dem unglücklichen Lord ein guter Freund ein, auf den er sich berufen kann. Dieser wird dann herbeigeholt und rekognosziert den Verkannten. (*Relapse* IV, 6, 325 bis 326, L. H.) Bei Voltaire ist es der Amtmann, der ihn bei der Vernehmung erkennt (*L'Échange* III, 5, p. 56 u. ff.).

Lösung und Schluss sind nun aber bei Vanbrugh und Voltaire erheblich verschieden. Im *Relapse* hat Tom Fashion, um sich für alle Fälle zu sichern, Miss Hoyden, noch vor Ankunft seines Bruders, heimlich geheiratet. Hierzu haben die Amme und der Schlosskaplan hilfreiche Hand geboten. Als Lord Foppington identifiziert wird, hat sich Tom bereits heimlich davongemacht, da er seine Sache verloren sieht, und Miss Hoyden ist gleich bereit, auch dem zweiten Bewerber ihre Hand zu geben. Man unterzeichnet denn auch den Kontrakt und begibt sich nach London, um die Hochzeit zu feiern. Dort bemächtigt sich Tom Fashion mit Coupler's Hilfe des Kaplans und der Amme, die sie durch grosse Versprechungen noch einmal auf ihre Seite ziehen; die Amme ihrerseits gewinnt Miss Hoyden, welcher der alberne Lord schon zuwider geworden ist. Die Verbündeten begeben sich zu der Traufeierlichkeit, die eben beginnnen soll, als Kaplan und Amme ihr Geständnis ablegen. Der alte Sir Tunbelly muss sich ins Unvermeidliche fügen.

Diese Lösung passte Voltaire nicht recht wegen der französischen Bühnenkonvenienz; zudem wäre die Einheit der Zeit und des Ortes gestört worden. Daher änderte er in folgender Weise: Der Chevalier ist bei der Erkennungsszene zugegen; auch Gotton ist sofort bereit, statt seiner den Grafen zu nehmen; aber der Kontrakt ist nun einmal unterzeichnet; der Chevalier hat durch sein frankes, freies Wesen das Herz des alten Barons gewonnen, deshalb wird ihm verziehen und alles bleibt beim Alten.[1])

Das ist das Stück in Beuchot's Ausgabe. Indessen hat der Herausgeber in seinen „Noten und Varianten" (*Œuvres* 2, 60—62) auch jene oben erwähnte andere Lösung mitgeteilt.

---

[1]) Der Kaplan erscheint bei Voltaire ebenso wenig auf der Bühne wie in einer Bearbeitung des Vanbrugh'schen Stückes, welche der bekannte englische Dramatiker Sheridan geliefert hat unter dem Titel *A Trip to Scarborough (The Works of the Late Right Honourable Richard Brinsley Sheridan, ed. by Thomas Moore,* London 1821, vol. I, p. 295—398), ein Stück, welches im übrigen sich nicht wesentlich von dem Originale entfernt.

In dieser ist der Versuch gemacht, die Gestalt des Chevaliers zu vertiefen und zu verinnerlichen. Er selbst empfindet Gewissensbisse über das Unedle seines Betruges, gibt den Kontrakt zurück und will auf die Braut verzichten. Das gefällt dem alten Eisbären von Baron so, dass er ihm gerührt verzeiht und die Hand der Tochter gewährt.

Was den ästhetischen Wert des Voltaire'schen Stückes anlangt, so teilt dasselbe zunächst die Mängel des Vanbrugh'schen — im allgemeinen wenigstens —, natürlich aber nur so weit sie sich auf die Foppington-Episode beziehen. In betreff derselben verweise ich auf Jeremy Collier's bekanntes Buch: *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage*, London 1698, wo S. 209—232 Vanbrugh's *Relapse* abgehandelt wird. Den frivolen Grundton, den Collier so herb tadelt, hat Voltaire's Stück nicht ganz vermieden, obwohl es einzelne Rohheiten des Originals abgestreift hat; die Unwahrscheinlichkeiten, soweit sie Sir Tunbelly — de la Canardière — und dessen Verhältnisse betreffen, treten durch die drei Einheiten noch schärfer hervor. Dabei ist Voltaire's Stück nicht nur eine Kopie, sondern auch eine im ganzen recht flüchtige Kopie, und von den witzfunkelnden Pointen Vanbrugh's dürfen wir sagen, was Voltaire von den Dialogen Wycherley's sagte, den er in einem anderen Stücke nachahmte: *C'est une sorte d'esprit qui s'évapore dès qu'il passe chez l'étranger.*

Kap. II.

Voltaire's Komödie von 1736—1760.
(Hauptsächlichste Beschäftigung mit der rührenden Komödie.)

§ 1. *L'Enfant prodigue (Der verlorene Sohn)* 1736.

Œuvres, éd. Palissot 3, 305—324. *Œuvres*, éd. Beuchot 4, 231—336.

Der *Enfant prodigue*, die erste bedeutendere Leistung Voltaire's auf dem Gebiete der komischen Dichtung, wurde im Jahre 1736 geschrieben[1]) und wahrscheinlich ebenfalls zuerst auf dem Schlosse von Cirey aufgeführt. Er blieb ein Lieblings-

---

[1]) Man kann noch genauer sagen: im Frühjahre 1736, da laut Brief an Mlle Quinault vom 16. März *(Œuvres compl.*, éd. Hach. 32, 383) das Stück fertig war. Die Briefe vom 22. Januar und 10. März dagegen, die man bisher immer auf den *Enfant prodigue* bezogen hatte, beziehen sich nach Bengesco's (I, 22) sehr wahrscheinlich klingender Annahme auf den *Échange*, da von Aufführungen eines Stückes die Rede ist, welches als *une très mauvaise comédie* und *une farce indigne du public* bezeichnet wird, was doch auf den *Enfant prodigue* gar nicht passt.

stück des kleinen Schlossrepertoirs (Desnoiresterres, t. II [*Voltaire à Cirey*], S. 241 weiss uns von zahlreichen Aufführungen des *Enfant prodigue* zu erzählen).

Voltaire ist offen zu den Dichtern des rührenden oder weinerlichen Lustspiels übergetreten. Da seine Schöpfungen in diesem Genre die bedeutendsten Leistungen des Dichters auf dem Gebiete der Komödie überhaupt sind, so habe ich dies auch bei der Disposition dieser Untersuchung berücksichtigt; es sind ihrer drei, und sie alle fallen zwischen 1736—1760, Grund genug, diese Zeit als eine besondere Periode, und zwar die bedeutsamste, Voltaire'scher Lustspieldichtung anzusetzen.

Wir haben schon oben gesehen, wie der Impuls zu dem moralisierenden und rührenden Lustspiel von jenseits des Kanals nach Frankreich gekommen war. Dort fasste diese Richtung bald feste Wurzel, wie die zahlreichen Namen ihrer Vertreter beweisen. Denn abgesehen von Voltaire haben wir rührende Lustspiele von Destouches (*Le Philosophe marié* u. a.), la Chaussée, dem Hauptvertreter der Richtung (*le Préjugé à la mode*, *Mélanide*, *la Gouvernante*, *Paméla* u. s. w.), Frau von Graffigny, der bekannten Verfasserin der *Vie privée de Voltaire et de Mme du Châtelet* (*Cénie* u. a.), de Boissy (*Paméla*), Mercier, Fagan u. a.[1]) Schon in den Stücken des Marivaux sind Rührszenen in den Rahmen des Lustspiels mit eingewebt worden. Destouches indessen war der erste in Frankreich, der gemäss den in England empfangenen Anregungen (auch er lebte mehrere Jahre in London) seinen Stücken eine entschieden moralische Wendung gab. Er will „die Sitten bessern, indem er das Lächerliche blossstellt." (Vorrede zum *Glorieux*.) Noch einen Schritt weiter geht dann Nivelle de la Chaussée; auch er will ‚*instruire en amusant*.' Aber nach seiner Interpretation ist *amuser* = *toucher* („rühren"). Er will nicht mehr wie Destouches bessern, indem er Laster und Thorheiten lächerlich macht, nein, sondern indem er seinen Zuhörern eine rührende Handlung und Personen vorführt, die voll Tugend, Hingebung und Hochherzigkeit sind. Auch bei Destouches finden sich rührende Szenen, die überhaupt bei dem Charakter der moralisierenden Komödie fast unerlässlich sind, aber es gibt auch komische Szenen, ja diese sind in erheblicher Überzahl. La Chaussée dagegen geht so weit, die komischen Szenen,

---

[1]) Vgl. La Harpe, *Cours* 11, 294—403, Nisard, *Histoire de la littérature française*, Paris 1863, t. IV, Ersch und Gruber, *Enzyklopädie*, Sekt. I, Teil 48, S. 256—257, Hettner (2. Aufl.) II, 106—111, Arnd, *Geschichte der französischen Nationallitteratur*, Berlin 1856, Bd. 2, Alex. Büchner, *Französische Litteraturbilder*, Frankfurt a. M. 1858, S. 334, und andere litterargeschichtliche Werke; ferner J. Uthoff, *o. c.*

aus seinen späteren Stücken wenigstens, völlig zu verbannen. So ist die Komödie eigentlich auf den Kopf gestellt: es wird in ihr nicht mehr gelacht, sondern geweint. Man hat ein neues Genre geschaffen; das „bürgerliche Drama“, wie man es genannt hat, dessen bekanntester Vertreter zu damaliger Zeit Diderot mit seinem *Fils naturel* und *Père de famille* wurde.

Um nun von diesem Extrem la Chaussée's und Diderot's auf das eigentliche *genre sérieux comique* zurückzukommen, so zwingt mich das Verhältnis Voltaire's zu dieser Gattung, hier einige Bemerkungen über dieselbe einzuschalten; Bemerkungen, die keineswegs den Anspruch erheben, erschöpfende zu sein. Man hat viel für und wider diese Form geschrieben,[1]) in welcher die meisten Stücke der *comédie larmoyante* abgefasst sind. Die Gegner tadeln vor allem die Mischung des Komischen und des Rührenden. Mögen sie immerhin; nur sollten sie sich nicht auf Lessing berufen, der das „Mischdrama“, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, keineswegs so unbedingt getadelt hat (s. *Werke*, ed. Lachmann, IV, 152, *Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, *Einleitung*, S. LXXXIII, *ib.* CXXXII—III, S. 46, Anm. 2). Er forderte nur, dass die rührenden und die lächerlichen Situationen innerlich mit einander verbunden wären und die einen mit Notwendigkeit aus den anderen hervorgingen (s. *Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, *Einl.*, S. CXXXII—III). Ohne Zweifel dachte Lessing bei seiner Verteidigung an die Lustspiele des von ihm so hochverehrten Shakspeare, wo sich ernste, rührende, ja tragische Situationen finden, und an die Tragödien desselben Dichters, denen komische und burleske Elemente in grosser Ausdehnung beigemischt sind. Auch Molière, können wir hinzufügen, hat Szenen, die man den „rührenden“ zuzählen dürfte.

Der gewichtigste Vorwurf, der gegen das weinerliche Lustspiel erhoben worden ist, betrifft die „Moral“. In dieser äusserlich moralisierenden Tendenz liege, sagt man, das Undramatische der ganzen Richtung. Gewiss solle das Drama bessern, aber nicht auf dem Wege der Reflexion, wie es hier geschieht, sondern durch Läuterung des Gemüts solle diese Besserung erzielt werden. Mit Recht findet Uthoff (*l. c.*, S. 67) diese äusserlich angehängte

---

[1]) Siehe die Abhandlung von Chassiron: *Réflexions sur le comique larmoyant, par M. de C., trésorier de France etc.*, und die von Gellert, *Pro Comœdia commovente,* beide übersetzt von Lessing in seiner *Theatr. Bibliothek (Werke,* ed. Lachmann, IV, 109—151, mit Lessing's Anmerkungen, das. 151—155; vgl. Lessing's *Hamburgische Dramaturgie, erläutert von Fr. Schröter und Rich. Thiele,* Halle 1877, S. 46, Anm. 2, p. 134—136; M. Carrière, *Das Wesen und die Formen der Poesie,* Leipzig 1854, S. 286 ff., R. v. Gottschall, *Poetik,* Breslau 1858, S. 473—474.

Moral, auf die ein ganzes Stück zugeschnitten ist, wenig reizvoll, sondern prosaisch, und bezieht sich auf Herder, der den mit allen möglichen Tugenden ausgestatteten Helden der *comédie larmoyante* mit treffendem Spotte als „den steifen oder stolzen moralischen Gliedermann" bezeichnete.

Ein anderer Fehler, aber ein Fehler, in den weniger das französische Lustspiel, als vielmehr unsere deutschen Nachahmer, wie Gellert, Iffland, Kotzebue u. a. verfielen, war, dass diese Richtung in eine masslose Rührseligkeit ausartete und schliesslich, wie Uthoff S. 68 anmerkt, keine psychologischen, sondern nur noch physiologische Wirkungen — auf die Thränendrüse — beabsichtigte und hervorbrachte.

Ich kehre von meiner Abschweifung zurück, die ich für unerlässlich erachtete, um über Voltaire's Lustspiel ein richtiges Urteil zu gewinnen, zumal wie gesagt seine hervorragendsten Komödien dem *genre larmoyant* angehören. D. h., um mich völlig korrekt auszudrücken, der Mischgattung, welche rührende und komische Elemente verbindet. Denn das Extrem la Chaussée's, der die komischen Elemente ganz ausscheidet, hat er stets vermieden und auch, wie wir später sehen werden, theoretisch ausdrücklich verworfen. Voltaire nun leitet die Thunlichkeit einer so engen Verbindung komischer und rührender Situationen aus deren Vorkommen im täglichen Leben ab: *C'est ainsi*, sagt er, *que la vie des hommes est bigarrée; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure, le fils se moque des deux, et quelques parens prennent différemment part à la scène.* (Vorrede zum *Enfant prodigue*, *Œuvres*, éd. Palissot (3, 311—312).[1])

[1]) Gewiss, das ist die nächstliegende Argumentation, um die Mischung komischer und rührender Elemente, Situationen, Charaktere zu verteidigen: das ist naturgemäss, das passiert alle Tage im Leben, *ergo* ist das auf dem Theater erlaubt. Aber ist denn alles Naturgemässe auch kunstgemäss, auch ästhetisch haltbar? Hören wir daneben auch noch Lessing's Räsonnement, welches so einleuchtend ist, dass ich es ohne Kommentar hierher setze: „Die Natur umfasst das All in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit. So jedoch ist sie nur ein Schauspiel für den unendlichen Geist. Der endliche Geist, d. h. der Menschengeist, kann sie nur geniessen auf Grund seines Vermögens, abzusondern und seine Aufmerksamkeit nach Belieben auch auf den kleinsten Punkt zu konzentrieren. Dieses Vermögen üben wir in jedem Augenblicke unseres Lebens aus: wir könnten sonst gar nicht leben und würden vor Empfindungen nichts empfinden. Die Kunst aber kann und soll uns im Reiche des Schönen dieser Mühe des Absonderns überheben, sie muss den Gegenstand so lauter und bündig gewähren, so abgesondert von allem Störenden, wie es der Empfindung, welche jener

Von diesem Standpunkte aus dichtete Voltaire den *Enfant prodigue*, dessen Fabel sich mit wenig Worten erzählen lässt: Der alte Euphémon hat zwei Söhne, von denen der ältere, der des Vaters Namen trägt, einen im Grunde edlen und guten, aber unendlich leichtsinnigen Charakter besitzt, während der jüngere, der Präsident Fierenfat, der sich beim Vater einzuschmeicheln gewusst hat, ein abscheulicher Heuchler ist, daneben ein aufgeblasener Geck und Geizhals, kurz ein Sammelsurium aller möglichen Untugenden repräsentiert. Indessen wurde der ältere Bruder wegen seiner leichtsinnigen Streiche von Haus und Hof gejagt, und Fierenfat hat sich ins warme Nest gesetzt. Mit dem väterlichen Erbe hat man ihm auch des Nachbarn Rondon Tochter Lise, Euphémon's ehemalige Geliebte und Erbin eines reichen Vermögens, versprochen, ohne das junge Mädchen erst lange um ihre Ansicht zu fragen. Sehr widerwillig hat sich Lise in ihr Schicksal ergeben. Da kehrt der verlorene Sohn unerkannt in des Vaters Haus zurück, wird von diesem als Diener seines Bruders engagiert, entdeckt sich der früheren Geliebten; diese wirft sich dem alten Euphémon zu Füssen und erfleht von ihm des Sohnes Verzeihung und von dem Vater Rondon die Erlaubnis, den reuigen Sünder wieder zu Gnaden annehmen zu dürfen. Nehmen wir noch einen Diener Euphémon's hinzu, vom Schlage Merlin's, ein Kammerzöfchen der Lise und eine alte mannstolle Baronin, Mme de Croupillac, welche alle drei das ihrige beitragen, um die Liaison Fierenfat's mit Lise zu hintertreiben, so haben wir Personal und Fabel des Stückes beisammen. Die letztere entnahm Voltaire einer Farce des *Théâtre de la Foire*, die ihm die Quinault mitgeteilt hatte (vgl. Mahrenholtz I, 130). Der Marquis de Luchet hat uns den Namen des Verfassers jener Farce aufbehalten.[1]) *Le Pere du Cerceau* (ich zitiere in der Orthographie des Originals, die abenteuerlich genug ist) *en avoit fait une* (scil. *farce) sur le même sujet, et ce fût cet essai informe qui donna à M. de Voltaire l'idée de*

erregen soll, angemessen ist. Wenn wir nun einer wichtigen und rührenden Begebenheit beiwohnen, so würde uns vielleicht ein anderes mächtiges Ereignis, das sich plötzlich dazwischen drängt, belästigen und in unserer Empfindung stören. So ist es in der Natur; aber so darf es im Kunstwerke nicht sein. Nur wenn die zweite Begebenheit mit Allgewalt unser Interesse an sich reisst, wenn sie notwendig aus der ersteren entspringt, endlich wenn sich die eine ohne die andere nicht denken lässt, so empfinden wir sie in der Natur als gerechtfertigt und auch im Kunstwerke stört sie nicht, ja letzteres kann sich dies sogar zu Nutzen machen" (s. Lessing's *Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, *Einl.* S. CXXXIII).

[1]) Vorausgesetzt dass seine Angabe richtig ist.

sa pièce (Luchet III, 256). Jene Posse war eine Art Parodie auf die bekannte Parabel vom verlorenen Sohne, und so hat man — in gewissem Sinne völlig richtig — gesagt, dass die biblische Geschichte vom verlorenen Sohne die Fabel des *Enfant prodigue* sei. Andererseits habe ich gefunden, dass Anklänge an die Fabel unseres Stückes sich bereits in plautinischen und terenzianischen Komödien wahrnehmen lassen (vergl. A. Wolf, *Pantheon des classischen Altertums.* Berlin 1862, S. 711—712, *ib.* 717) — versteht sich ohne die spezifisch christliche Färbung — ohne dass es mir möglich gewesen wäre, die Fabel des *Enfant prodigue* auf dieses oder jenes terenzische Stück sicher zurückzuführen.[1])

Eine Szene (III, 1), der Dialog zwischen dem ruinierten Verschwender und seinem Diener Jasmin, klingt an das schon erwähnte Stück Cibbers (I, 1) und an Vanbrugh's *Relapse* (I, 2) an.

Es ist der Mühe wert, bei diesem ersten grösseren, selbständigen Lustspiele Voltaire's die Charakterzeichnung eingehender zu studieren.

Rondon's Tochter Lise ist ein liebenswürdiges Wesen, deren Betragen um so mehr anmutet, als sie sich in dem schwierigen Kampfe zwischen töchterlicher Pflicht und einer wahren und hingebenden Liebe befindet, der Liebe zu einem Wildfang, der sich durch eigene Thorheit zu Grunde gerichtet.

Mit der Aussicht auf eine ihr widerwärtige Heirat bedroht, hält sie jenen glänzenden Monolog, den La Harpe *(Cours* 11, 410) mit Recht hervorhebt, und der in der That zu dem Poetischsten gehört, was Voltaire geschrieben:

A mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands, ou des maux ou des biens.
Point de milieu; l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage,
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentimens, des goûts et des humeurs,
Serre ces nœuds tissus par la nature,
Que l'amour forme et que l'honneur épure etc.[2])
(II, 1, p. 338—339 der éd. Palissot.)

---

[1]) Ich habe auch bei anderen Voltaire'schen Stücken derartige Forschungen angestellt, bin aber im wesentlichen zu negativen Resultaten gelangt. Es hat mich dies in gewissem Sinne gewundert, da Voltaire sich mehrfach mit Terenz beschäftigt hat, den er schon bei seinem Aufenthalte im *collége Louis-le-Grand* kennen gelernt hatte, wo dieser Autor, wie in anderen Jesuitenschulen, der Liebling der Patres war.

[2]) Man ersieht aus diesem ersten Zitate, dass der *Enfant prodigue* zu den Lustspielen Voltaire's gehört, die in gereimten Zehnsilbnern geschrieben sind. Näheres darüber im metrischen Teile dieser Untersuchung.

Diesem, durch edle Gedanken und Empfindungen ausgezeichneten Monologe stellt sich würdig jener andere zur Seite, in welchem das kindliche Pflichtgefühl über die Liebe zu einem Verlorenen den Sieg davonzutragen scheint:

On ne fait pas comme on veut son destin:
Et mes parens, ma fortune, mon âge,
Tout de l'hymen me prescrit l'esclavage.
Ce Fierenfat est, malgré mes dégoûts,
Le seul qui puisse être ici mon époux:
Il est le fils de l'ami de mon père,
C'est un parti devenu nécessaire.
Il faut céder: le temps, la patience,
Sur mon époux vaincront ma répugnance;
Et je pourrai, soumise à mes liens,
A ses défauts me prêter comme aux miens.
(I, 3, S. 329, éd. Pal.)

Natürlich sind alle diese Erwägungen vergessen, als der Geliebte zurückkehrt. Beachtenswert ist die hübsche Erkennungsszene (IV, 3, S. 392 u. ff., éd. Pal.):

Euphémon fils.

Je ne suis plus ce furieux, ce traître,
Si détesté, si craint dans ce séjour
Qui fit rougir la nature et l'amour.
. . . .
Ce cœur n'a plus les taches criminelles
Dont il couvrit ses clartés naturelles;
Mon feu pour vous, ce feu saint et sacré,
Y reste seul; il a tout épuré.
C'est cet amour, c'est lui qui me ramène,
Non pour briser votre nouvelle chaîne,
Non pour oser traverser vos destins;
Un malheureux n'a pas de tels desseins:
Mais quand les maux où mon esprit succombe
Dans mes beaux jours avaient creusé ma tombe,
A peine encore échappé du trepas,
Je suis venu; l'amour guidait mes pas.
Oui, je vous cherche à mon heure dernière.
Heureux cent fois en quittant la lumière,
Si, destiné pour être votre époux,
Je meurs au moins sans être haï de vous!
. . . .

Lise.

Vous, Euphémon! vous m'aimeriez encore?

Euphémon fils.

Si je vous aime? helas! je n'ai vécu
Que par l'amour, qui seul m'a soutenu. Etc.[1])

---

[1]) Besonders zu beachten sind in dieser Szene die Verse:
Mon feu pour vous, ce feu pur et sacré,
Y reste seul, il a tout épuré.

Ce ton, sagt La Harpe, *ne passe point les convenances: l'éducation qu'a reçue Euphémon et la situation où il est le permettent également.* Dagegen findet er mehr an der folgenden Stelle auszusetzen:

Lise.
Comment chercher la triste vérité
Au fond d'un cœur, hélas! trop agité?
Il faut, au moins, pour se mirer dans l'onde,
Laisser calmer la tempête qui gronde,
Et que l'orage et les vents en repos
Ne rident plus la surface des eaux.
(II, 1, S. 340, éd. Pal.)

Ebenso an dem Gleichnisse Euphémon's:

Plantés exprès, deux jeunes arbrisseaux
Croissent ainsi pour unir leurs rameaux.

„Hier spricht nicht mehr Lise", sagt La Harpe, „nicht mehr Euphémon, sondern Voltaire". Diese Beobachtung führt den genannten Kritiker auf einen Punkt, der einen Kardinalfehler der Voltaire'schen Lustspieldichtung zu nahe berührt, um hier übergangen zu werden. *Cette disconvenance*, meint La Harpe *(Cours* 11, 411), *est un des défauts les plus marqués dans les comédies de Voltaire, et peut servir à expliquer pourquoi cet homme, qui dans d'autres genres d'ouvrages a porté si loin le talent de la bonne plaisanterie, en prose et en vers, n'a point eu celui de la plaisanterie comique.* Woher dieser Mangel an wahrhaft urwüchsiger Komik? La Harpe hat dafür eine Erklärung, die, so eigentümlich sie auch klingen mag, doch die Wahrscheinlichkeit auf ihrer Seite hat. *Deux qualités*, sagt er *(l. c.* 412), *ont dominé chez lui, une imagination singulièrement mobile et flexible, et une incroyable vivacité d'esprit: l'une l'a servi à merveille dans la tragédie, l'autre lui a nui beaucoup dans la comédie. Il n'avait qu'à se laisser aller à son imagination, pour se mettre à la place des personnages tragiques: rien ne lui était plus facile, et il trouvait en lui des passions, des sentiments, de grandes idées ... Si, dans la tragédie, il n'avait qu'à suivre l'essor de*

Es ist ein in der moralisierenden Komödie des achtzehnten Jahrhunderts überaus häufig vorkommender Zug, die Rückkehr zum Guten durch die Liebe bewirken zu lassen, diese also als Krafthebel der Tugend zu benutzen. Vgl. z. B. die Stelle:

Un amour vrai, sans feinte et sans caprice,
Est en effet le plus grand frein du vice.
(l'Enf. prodigue I, 3, S. 331 Pal.)

Im übrigen ist die viele Tugendpredigerei in unserem Stücke (s. die Versöhnung zwischen Euphémon Vater und Sohn V, 6, S. 418 bis 419, éd. Pal.) vielleicht weniger auf Rechnung des Dichters als der Gattung zu schreiben.

son imagination, dans la comédie, il fallait au contraire se rendre maître de son esprit, s'en dépouiller absolument, pour en prendre un subordonné, mais nécessaire, et c'est ce qui lui était très difficile, et peut-être même impossible. ... Cet homme qui, communiquant de tous côtés le mouvement irrésistible qui l'entraînait, a donné son esprit à tout un siècle, ne pouvait pas se plier à celui d'un personnage de comédie. Que faisait-il? Il lui donnait le sien propre, ou lui en donnait un qui ne ressemblait à rien. De là un double inconvénient: ou ses personnages parlent trop bien, et alors c'est l'esprit du poète, c'est la plaisanterie de Voltaire, l'un et l'autre hors de place; ou bien, s'il était trop évidemment averti par la nature des personnages que ce n'était pas lui qui devait parler, alors, plutôt que de chercher le ton et le langage convenables, ... il trouvait plus court et plus aisé d'en faire autant de bouffons; et au lieu de se déguiser successivement sous plusieurs formes pour ressembler à ces personnages, il prenait pour tous un masque et une marotte; c'était Voltaire en habit de bal, parce qu'il est plus facile de se masquer que de se travestir.

Zu der letztgenannten Gruppe von Wesen gehören in unserem Stücke die Rondon, Mme de Croupillac, Fierenfat.

Hören wir zunächst den zärtlichen Vater Rondon, der seine arme Lise mit den Worten anführt:

Matoise, mijaurée!
Fille pressée, ame dénaturée!

Und dann die Croupillac, das Entsetzen La Harpe's, dessen klassischer Geschmack sich empört, wenn er hört, wie eine Frau von Stande ein junges Bürgermädchen bei der ersten Begegnung *ma mie!* anredet und sich solchermassen mit ihr unterhält:

Je vois que vous aurez
Tous les maris que vous demanderez.
J'en avais un, du moins en espérance;
Un seul, hélas! c'est bien peu, quand j'y pense.
. . . .
Un président, un ingrat, un époux
Que je poursuis, pour qui je perds haleine etc.

Wenn ich über diese beiden Stellen mit La Harpe eine Ansicht habe, so kann ich dem französischen Kritiker nicht völlig beipflichten in dem, was er über den Fierenfat sagt.

Ohne Zweifel gehört Fierenfat zu den Charakteren, die man „chargierte" nennt; ohne Zweifel ist es sehr unwahrscheinlich, dass ein Präsident, der seinen Diener in trautem Gespräche mit seiner (des Präsidenten) Geliebten ertappt, Reflexionen anstellen sollte, wie diese:

Si c'eût été du moins un gentilhomme!
Mais un valet, un gueux contre lequel,
En intendant un procès criminel,
C'est de l'argent que je perdrai peut-être.
(IV, 4, S. 399, éd. Pal.)

Gegen diese Stelle hat La Harpe nichts einzuwenden, aber, wenn Fierenfat in Betreff seines älteren Bruders so edle Absichten äussert, wie II, 5 (S. 352 Pal.):

Consolez-vous, nous savons les affaires,
Nous l'enverrons en douceur aux galères,

so meint La Harpe, dass der albernste Mensch von der Welt doch schliesslich wisse, was es heisst, einen Bruder auf der Galeere haben. Gewiss weiss er das, und auch Voltaire hat es gewusst, aber wollte er nicht am Ende den entsetzlichen Rechtsverhältnissen seiner Zeit einen Hieb versetzen? Das wird um so wahrscheinlicher, wenn wir noch andere Stellen hinzurechnen:

Tu ne sais pas à quoi ceci t'expose,
Ma bonne amie, et ce qu'au nom du roi
On fait parfois aux filles comme toi.
(IV, 4, S. 399, éd. Pal.)

und:

Et l'on pourrait, par ce nouveau esclandre,
Vous enfermer, hélas! sans vous entendre.
(IV, 5, S. 403, éd. Pal.)[1])

Ich glaube, in diesem Falle dürfte man den kleinen poetischen Verstoss über der philanthropischen Tendenz vergessen, welche Voltaire ja bei tausend anderen Gelegenheiten glänzend bewährt hat. Weit erheblichere Fehler hat in unserem Stücke die Zeiteinheit verursacht: die Unterzeichnung des Kontrakts zwischen Lise und Fierenfat, die Dazwischenkunft der Croupillac, die Rückkehr Euphémon's, der Bedienter wird, sich mit seiner Geliebten und dann auch mit seiner ganzen Familie aussöhnt, der Bruch des Verlöbnisses zwischen Lise und dem Präsidenten: alles das passiert an **einem** Tage!

Trotz seiner mannigfaltigen Fehler hat das Stück, wie wir gesehen, auch seine guten, ja poetischen Seiten. Rechnet man hierzu die Voreingenommenheit des damaligen Publikums für alle Stücke der Rührgattung, so wird man sich nicht wundern, dass der *Enfant prodigue* einen durchschlagenden Erfolg erzielte.

---

[1]) Ich mache hier darauf aufmerksam, dass vor der Aufführung des *Enfant prodigue* die Polizei — wie freilich fast immer — Änderungen verlangt hatte. Die Präsidenten der verschiedenen Ressorts hatten sich über die Rolle ihres „Kollegen“ Fierenfat beklagt; um diesen Beschwerden abzuhelfen, erhielt F. den Titel eines *sénéchal* (s. *Œuvres,* éd. Beuchot, IV, 233, Anm. 5).

Zum ersten Male aufgeführt auf dem *Théâtre-Français* am 10. Oktober 1736, hatte das Stück wegen der Erkrankung eines der Schauspieler freilich nur 22 Vorstellungen hinter einander. Indessen wurden die Vorstellungen bereits am 12. Januar 1737 wieder aufgenommen, und die Komödie blieb auf dem Repertoir.[1])

§ 2. *L'Envieux (Der Neider).*

Œuvres, éd. Beuchot IV, 337—402.

Der Gœthe Frankreichs haust noch immer auf dem Schlosse der Kalypso von Cirey. Schon seit mehreren Jahren sind zwischen ihm und dem Abbé Desfontaines litterarische Streitigkeiten ausgebrochen. Der Abbé Desfontaines, ein Litterat von dem Schlage der St Hyacinthe, Piron, Fréron, hatte in den von ihm geleiteten Zeitschriften, den *Observations sur les écrits modernes* und den *Réflexions sur ouvrages de littérature*, die *Mort de César*, die *Henriade*, den *Temple du Goût* und andere Werke Voltaire's nicht mit dem gehörigen Respekt kritisiert und sich dadurch den Zorn des Gewaltigen zugezogen. Voltaire, der mit Desfontaines ehemals freundschaftliche Beziehungen unterhalten hatte, rächte sich durch die schneidige, aber grausame Satire *le Préservatif*, worauf der Abbé mit seiner *Voltairomanie* antwortete, welche völlig aus dem Ton der guten Gesellschafft herausfiel (s. Mahrenholtz I, 168). Da fasste Voltaire einen Entschluss, wie ihn 40 Jahre später auch Lessing fasste: einen litterarischen Streit, welcher bis dahin nur einige Journale mit Artikeln bereichert, auf die Bühne zu bringen. Aber während Lessing im *Nathan* die philosophischen und religiösen Ideen zu gewaltigem Ausdrucke brachte, die der Gegenstand seines Streites mit Ehren-Götze gewesen waren, verfasste Voltaire, dem Charakter seiner Fehde entsprechend, eine dramatische Kleinigkeit, die nicht über den Rahmen einer persönlichen Satire hinausging.

---

[1]) *Œuvres,* éd. Beuchot, IV, 233. Über einige mit der ersten Aufführung verknüpfte Theaterkabalen siehe die Briefe No. 433, 454, 479 (Hachette). Am 30. Dezember 1747 wurde der *Enfant prodigue* in den *petits cabinets* aufgeführt. Mme de Pompadous gab die Lise (s. É. Campardon, *Mme de Pompadour et la cour de Louis XV*, Paris 1867, S. 95). Mme de Pompadour spielte überhaupt gern die Rollen der tugendhaften und unschuldigen Frauen in den Rührstücken. Eine ihrer Lieblingsrollen war die der Constance im *Préjugé à la mode*. Übrigens war die Marquise eine gewandte Schauspielerin, die sich auch in anderen Rollen auszeichnete, z. B. in der Céliante im *Philosophe marié*, der Dorfise im *Tartuffe* u. s. w.

Es würde schwer halten, wollte man mit Genauigkeit den Zeitpunkt fixieren, in welchem Voltaire seinen *Envieux* gedichtet hat. Bengesco *(Bibliographie* I, 33) meint „vielleicht 1736.“ Soviel steht fest, dass Voltaire im Jahre 1738 durch einen armen Litteraten, La Mare, dem er mit dem Erlöse eine Wohlthat bereiten wollte, sein Stück nach Paris schickte, um es aufführen zu lassen (vergl. den Brief Voltaire's an d'Argental vom 5. Dezember 1738, *Œuvres compl.*, éd. Hach.; 33, 318, Brief desselben an denselben vom 6. Dezember 1738, *l. c.* 320—321, einen anderen ohne Datum, *ib.* 323, Brief desselben an denselben vom 5. Januar 1739, *l. c.* 337.) Die Marquise war in tausend Ängsten, sie fürchtete, dass es bei der ohnehin exponierten Stellung Voltaire's „Affären“ setzen würde, und wollte von einer Aufführung nichts wissen. Dieser Wunsch der Marquise du Châtelet ging in Erfüllung. *L'Envieux* wurde nicht aufgeführt; der Verfasser verlor das Stück später aus dem Gesichte, und lange galt es für verloren. Da entdeckte es Decroix, einer der Herausgeber der Kehler Ausgabe, aber zu einer Zeit, als diese schon abgeschlossen war, weshalb er es in einem Supplementbande zu veröffentlichen beschloss. Er starb, ohne sein Vorhaben ausgeführt zu haben. Wenige Stunden vor seinem Tode schickte er die von ihm verfertigte Kopie an Beuchot, und nach dieser einzigen Kopie erschien das Stück zuerst in der Beuchot'schen Ausgabe im Jahre 1734.

In dem Hause des Generalgouverneurs Cléon finden wir als Protégés von dessen geistreicher Frau Hortense den Ariston und seinen Freund Clitandre, den jungen Nicodon und seinen Onkel Zoïlin. Dieser letztere, unter den Auspizien Ariston's bei Cléon eingeführte Gast, seines Zeichens Zeitungsschreiber, ist ein Tartuffe. Der Leser errät, wer unter Zoïlin verstanden wird. Derselbe intriguiert in der elendesten Weise gegen Ariston und Hortense, deren intime Freundschaft er verdächtigt. Zunächst überredet er seinen Neffen, einen noch unreifen, im übrigen schülerhaft harmlosen Gesellen, der Hortense die Cour zu machen, dann verleitet er ihn, einen Brief Ariston's an Hortense aufzufangen; endlich muss Nicodon auf des Onkels Geheiss ein niedriges Pamphlet unter Ariston's Papiere mischen, um Cléon den Glauben beizubringen, Ariston sei der Verfasser des Sudelstücks. Durch diese Kabalen gelingt es dem Elenden, Cléon's leicht erregbare Eifersucht zu erwecken; Hortense, im Bewusstsein ihrer Unschuld, will über die schmählichen Verläumdungen verzweifeln; sie beschliesst, das Haus zu verlassen und im Kloster ihren Gram zu verbergen, Ariston wird auf Cléon's Befehl verhaftet. Da wirft sich Nicodon, von Gewissens-

bissen gefoltert, Cléon zu Füssen und gesteht ihm den schwarzen Verrat; Cléon macht das geschehene Unrecht an Ariston und Hortense gut; Zoïlin wird in der Weise Tartuffe's gestraft: man lässt ihn die Strafe angeben, die er des Ariston würdig erachtet; dann erfährt er, dass er sein eigenes Urteil gesprochen (s. Mahrenholtz I, 133). Überhaupt ähnelt der Schluss unseres Stückes dem *Tartuffe*. Mahrenholtz versichert uns, Voltaire habe nicht nur in Zoïlin ein (Karikatur-) Bild des Desfontaines gegeben, sondern auch unter den Gestalten von Ariston, Cléon und Hortense sich selbst und den Marquis und die Marquise du Châtelet, wohlverstanden in idealisierter Form, vor dem Leser gezeichnet.

Diese — wohlbegründete — Vermutung Mahrenholtz' brachte mich auf die Idee: hat Voltaire, indem er Zoïlin-Desfontaines in einem ihm, dem Ariston-Voltaire, befreundeten Hause verkehren lässt, ebenfalls historische Wirklichkeit kopiert? Ich glaube ja. Freilich ist der Abbé nicht in Cirey bei den du Châtelet's gewesen; aber einige Jahre vorher, im Jahre 1725, hatte Voltaire den damals verhafteten Desfontaines,[1]) vermittelst seiner guten Konnexionen, aus dem Bicêtre befreit und in dem ihm befreundeten Hause des Präsidenten de Bernières untergebracht, dessen Gattin einen so hervorragenden Platz in der Korrespondenz des Dichters einnimmt. Damals soll der Abbé den schwärzesten Undank gegen seinen Wohlthäter gezeigt haben, indem er noch im Bicêtre selbst ein Pamphlet mit dem Titel *Apologie de Voltaire adressée à lui-même*[2]) verfasste.

Diese Verhältnisse klingen ganz ohne Zweifel im *Envieux* wieder, wenn auch Voltaire in seinem Stücke statt des Ehepaares de Bernières das Ehepaar du Châtelet eingesetzt hat. Das erwähnte Benehmen Desfontaines' würde auch das wenig schmeichelhafte, ja übertriebene und verzerrte Porträt rechtfertigen, welches Voltaire von seinem Gegner entworfen hat. Dass der Abbé etwas mit dem Litteratenbrodneide Zoïlin's auf Voltaire geblickt, ist zum mindesten recht gut möglich; auch hat vielleicht Voltaire seine Autoreneitelkeit gerechterweise gezüchtigt, wenn er ihn sagen lässt:

---

[1]) Der Abbé Desfontaines war eines abscheulichen Verbrechens angeklagt, dessen Natur indessen nicht völlig aufgehellt ist. Siehe Mahrenholtz I, S. 159. Aus einer Stelle unseres Stückes (s. unten) möchte ich schliessen, dass es sich um ein Sittlichkeitsverbrechen gehandelt habe.

[2]) S. *Mémoires pour servir à l'histoire de M. de Voltaire*, Amsterdam 1785. I, S. 158, vgl. Mahrenholtz I, S. 159.

Que sur mes goûts, mes mœurs, mon cœur et ma personne
On glose librement, tout cela se pardonne;
Mais dénigrer mon style, attaquer mon esprit!
Oh! parbleu, c'en est trop, j'en crève de dépit.
(II, 1, S. 369, éd. Beuchot.)

Dass dagegen der Abbé, ein geistvoller Mann, der sich in den Kreisen der guten Gesellschaft bewegte, sich erniedrigt haben sollte, in der Weise mit Domestiken zu konspirieren, wie er es bei Voltaire thut, dürfte man wohl kaum annehmen.[1])

Ebenso wenig ist Hortense die wahre Mme du Châtelet, die 'göttliche Emilie', wie Voltaire sie nannte. So karikiert die Züge des einen, so idealisiert ist das Bild der andern. Die Marquise du Châtelet war eine aristokratische Dame, voll stolzen Selbstbewusstseins, von dem sie zahlreiche Proben während ihres Lebens geliefert hat.[2]) Wenn ein junger Fant von dem Schlage Nicodon's sich unterstanden hätte, ihr die Cour zu machen, so kann ich mir recht wohl vorstellen, dass sie sich (vorausgesetzt, dass er ihr nicht gefallen hätte) in dieser kategorischen Weise einem seiner Verwandten gegenüber ausgesprochen hätte:

L'oncle reparera la faute du neveu:
Il le peut, il le doit, j'ose y compter; adieu.
(II, 3, S. 373, éd. Beuchot.)

Dieses kurze *adieu*, mit einer entsprechenden Hand- oder Kopfbewegung verbunden, steht der Weltdame ausgezeichnet.

Wenn aber der Dichter seiner Hortense-Emilie die Tugend einer römischen Matrone und die Reinheit einer Heiligen beilegt, so macht das auf den Kenner der historischen Verhältnisse einen geradezu lächerlichen Eindruck. Auch war Mme du Chatelet nicht die Frau, die sich vor eifersüchtigen Grillen ihres Gatten ins Kloster geflüchtet hätte. Und wenn der Marquis du Châtelet nur den zehnten Teil von der Eifersucht Cléon's besessen hätte, so würde er sich wohl etwas mehr um die Intimitäten zwischen seiner Frau und Voltaire, Maupertuis, Saint-Lambert gekümmert haben, Intimitäten, die den Charakter platonischer Freundschaft

---

[1]) Andererseits soll die Anspielung auf ein Sittlichkeitsvergehen Desfontaines' *(l'Envieux,* II, 1, *Œuvres,* éd. Beuchot 4, S. 369—370) nach Desnoiresterres I, S. 174 der Wahrheit entsprechen.

[2]) Sie konnte sogar hochmütig und befehlerisch sein (s. Desnoiresterres t. III *[Voltaire à la cour]* S. 113, 169 u. ö.). Auch war sie von sehr heftiger Gemütsart. Man denke an ihr Betragen gegen Mme de Graffigny, als diese ihr Gast in Cirey war. (Desnoiresterres t. II *[Voltaire à Cirey]* S. 248—250.) Die Graffigny rächte sich bekanntlich mit ihrem Buche *Vie privée de Voltaire et de madame du Châtelet.* Auch wird in der Korrespondenz der Graffigny die Marquise mehr als einmal *la Mégère* genannt.

so weit überschritten, dass die Marquise im Jahre 1749 im Wochenbette starb, nachdem sie einer Tochter Saint-Lambert's das Leben gegeben hatte (über die Verhältnisse der Marquise zu den drei genannten vergl. Mahrenholtz I, S. 117—118, 212 bis 213 und Desnoiresterres III, 137—256, besonders 232—234, wo der Biograph erzählt, wie sie der Liebe Voltaire's untreu wird, und 245—247, wo dieser 'Ariston' seiner Freundin und seinem glücklichen Rivalen beisteht, den betrogenen Gatten zu täuschen).

Wenn andererseits Hortense als Frau von hohem Geiste, als wahre Freundin und Beschützerin ihres Ariston geschildert wird, so erkennen wir hierin das treuere Bild der Marquise du Châtelet, jener Frau von männlicher Begabung, die für Physik wie für schöne Wissenschaften, Kunst und Theater ein gleiches Verständnis besass, und die durch ihre wahrhaft rührende Vorsicht viele Unannehmlichkeiten, ja Gefahren von dem Haupte Voltaire's fern zu halten wusste.[1])

Und was nun unsern Ariston-Voltaire betrifft, so hat der Dichter, falls er wirklich ein Selbstporträt beabsichtigte, sich hier nicht übel beweihräuchert. Voltaire war persönlich nicht ohne Hochherzigkeit — er hat sie oft genug bewiesen —, aber diese Art von Hochherzigkeit, wie Ariston, besass er nicht. Durch unwahre, entehrende Verdächtigungen mit unverdienter Schmach beladen, wirft sich dieser zu Cléon's und Hortense's Füssen; zurückgewiesen, schreibt er Billete über Billete, und, obwohl ihm seine Lage Thränen der Verzweiflung abgepresst, hört er nicht auf, in den anerkennendsten Ausdrücken von denen zu sprechen, die, einst freilich seine Wohlthäter, ihm so viel Unrecht zugefügt haben:

---

[1]) S. den Brief Voltaire's und der Marquise an d'Argental, 5. Dezember 1738, *Œuvres compl.* (Hachette) 33, 318, wo sie schreibt: *J'ai scellé cette comédie (scil.* l'Envieux) *de cinq sceaux, mon cher ami; voyez si La Mare ne les a rompus; et sourtout, en cas qu'elle fût refusée, qu'il ne soit pas le maître de la faire imprimer; cela pourrait attirer des affaires. Ne la lui confiez point; déposez-la dans les très-fidèles mains de Mlle Quinault, et qu'il soit à ses ordres et aux vôtres. Il faudra que Mlle Quinault la fasse copier et renvoie la copie envoyée, parce qu'il y a de l'écriture de votre ami.* (Vgl. Desnoiresterres, *la Comédie satirique* S. 123.)

Die Marquise beteiligte sich persönlich an dem litterarischen Streite zwischen Voltaire und Desfontaines durch ihre *Réponse à une lettre diffamatoire de l'abbé Desfontaines par Mme la marquise du Châtelet.* (Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* II, 423—447.) Gemeint ist mit der *lettre diffamatoire* die *Voltairomanie.*

Eine gleiche Vorsorglichkeit für Voltaire zeigte die Marquise ausser bei vielen anderen Gelegenheiten auch in Sachen der *Pucelle.* Man vgl. Bengesco, *Bibliographie,* I, 125.

La haine est pour mon cœur une chose étrangère
Quoi! je ne hais personne, et l'on peut me haïr.
(III, 1, S. 387 Beuchot).

War das Voltaire'sche Maxime? wenigstens eine, die er in litterarischen und anderen Fehden so sehr häufig bezeugt hat? Man hat Beispiele — und sie sind nicht selten — wo er sich an seinen Feinden in recht boshafter Weise rächte, und der *Envieux* ist deren selbst eines.[1])

Es ist nicht unmöglich, dass Voltaire den Titel und in gewissem Sinne auch die Idee zum *Envieux* dem gleichnamigen Stücke des Destouches entlehnt hat.[2]) Dieses kleine Stück ist im Grunde weiter nichts als eine Satire gegen einige Journalisten, die den *Philosophe marié* böswillig kritisiert hatten. Der Charakter Licandre's ähnelt dem des Zoïlin. Wie dieser ist er ein *bel esprit*, d. h. ein neidischer und hämischer Kritiker, wie dieser büsst er durch seine Bosheit eine angenehme und ehrenvolle Stellung in einem angesehenen Hause ein. Besondere Ähnlichkeit zeigt die erste Szene des Voltaire'schen Stückes, wo Zoïlin die Zeitung liest und sich jedesmal ärgert, so oft er eine Beförderung liest *(l'Envieux* I, 1, S. 243 Beuchot) mit der bei Destouches, wo Licandre den Brief seines Versailler Korrespondenten studiert *(L'Envieux*, Szene 3, *Œuvres de monsieur Destouches,* la Haye 1754, tome 5, S. 235—236). Man vergleiche auch die Eingangsszene von Voltaire's *Écossaise.*

§ 2. *La Prude (Die Spröde)* 1739—1740.

Œuvres, éd. Palissot, 4, 213—352. *Œuvres*, éd. Beuchot, 5, 349—467.

Die Entstehungszeit dürfte man auf 1739—1740 ansetzen, wie es Bengesco thut. Denn es ist gleich zu Beginn des Jahres 1740, wo Voltaire dem preussischen Kronprinzen die Übersendung seiner neuen Komödie[3]) verspricht, welche Friedrich, nachdem er sie gelesen, „recht nach seinem Geschmack" findet. Der

---

[1]) Andererseits verdient hervorgehoben zu werden, dass Voltaire bei manchen Gelegenheiten grosse Langmut zeigte, so z. B. seiner Jugendgeliebten, der Livry gegenüber (s. weiter unten gelegentlich der Besprechung der *Écossaise).* Dieselbe bewies er auch gegen die du Châtelet und Saint-Lambert, als er dieselben in einer heiklen Situation überrascht hatte (s. Desnoiresterres t. III, S. 232—236). Dies veranlasst den französischen Biographen zu sagen: *En dehors de ses irritations et de ses haines littéraires, il est plein de mansuétude; il pardonne aisément, et des rechutes ne lassent ni sa générosité ni sa miséricorde (l. c.* S. 235—236.)

[2]) Der *Envieux* des Destouches findet sich in den *Œuvres de monsieur Destouches,* la Haye 1754, tome 5, S. 229—271.

[3]) Vgl. die Briefe Voltaire's an Friedrich vom 26. Januar und 10. März, die des Prinzen vom 26. Februar und 18. März.

Name dieser Komödie wird in der Korrespondenz verschieden angegeben. Bald heisst sie *la Dévote*, bald *Madame Prudise*, bald *la Fausse Prude*. *Votre Dévote*, schreibt der Prinz dem Dichter am 15. April (*Œuvres compl.* [Hach.] 34, 93), *est venue le plus à propos du monde. Elle est charmante, les caractères bien sontenus, l'intrigue bien conduite, le dénoûment naturel.*

Einige Jahre später, am 15. Dezember 1747, wurde das Stück vor der Herzogin du Maine auf dem Schlosse Sceaux aufgeführt, wohin sich der Dichter geflüchtet hatte, um sich den Folgen einiger unvorsichtiger Äusserungen zu entziehen, die ihm gelegentlich eines bedeutenden Spielverlustes der du Châtelet entschlüpft waren.[1]) Desnoiresterres III, S. 142 gibt uns einen anschaulichen Bericht von dieser Vorstellung und klärt zugleich die chronologische Verwirrung auf, die durch Longchamp's ungenauen Bericht entstanden war (s. Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* II, S. 150). Mme du Châtelet, Mme de Staal-Delaunay und Voltaire selbst spielten an diesem Abende mit (s. Bengesco, *Bibliographie* I, 45).

Die *Prude* ist eine Bearbeitung oder, um mich Voltaire's eigener Worte zu bedienen, eine leichte Nachzeichnung des berühmten *Plain Dealer*[2]) von Wycherley. Bekanntlich dichtete Wycherley, der frivolste der frivolen Restaurationsdichter, sein Stück nach dem *Misanthrope* des Molière, wobei er jedoch einen Charakter, Fidelia, aus Shakespeare entlehnte (Viola in *Twelfth Night, or What you will).*[3])

Ich werde im folgenden einige Bemerkungen über die Herkunft verschiedener Charaktere des Voltaire'schen und Wycherley-schen Stückes versuchen, Bemerkungen, die mich freilich von Voltaire und Wycherley abführen werden, zuvor aber möchte ich dem Leser einen Begriff von der Fabel des *Plain Dealer* geben, welche, ein paar Kleinigkeiten abgerechnet, mit derjenigen der *Prude* übereinstimmt. Voltaire selbst hat in den *Lettres philosophiques*, und zwar in dem Essay *Sur la Comédie anglaise*,[4]) von dem Stücke Wycherley's eine hübsche Skizze entworfen:

---

[1]) S. Desnoiresterres III, 132—136.

[2]) Der *Plain Dealer* ist abgedruckt bei Leigh Hunt, *The Dramatic Works of Wycherley, Congreve* etc. London 1880, S. 102—142.

[3]) Vgl. H. Krause, *Wycherley und seine französischen Quellen.* Dissertation; Halle 1883, eine im ganzen recht hübsche Darstellung des Verhältnisses von Wycherley zu Molière, in der sich jedoch ein paar kleine Fehler finden. So nennt Krause S. 24 Anm. 3 statt der Viola die Olivia als Original von Wycherley's Fidelia. Ebendaselbst Anm. 2 nennt er den bekannten französischen Dichter der Revolutionszeit († 1794) „einen gewissen Fabre d'Églantine“.

[4]) *Œuvres*, éd. Pal. 29, 152—160; *ib.* 155—156.

C'est un capitaine de vaisseau, plein de valeur, de franchise, et de mépris pour le genre humain. Il a un ami sage et sincère dont il se défie, et une maîtresse dont il est tendrement aimé, sur laquelle il ne daigne pas jeter les yeux; au contraire il a mis toute sa confiance dans un faux ami qui est le plus indigne homme qui respire, et il a donné son cœur à la plus coquette et la plus perfide de toutes les femmes. Il est bien assuré que cette femme est une Pénélope et ce faux ami un Caton. Il part pour aller se battre contre les Hollandais,[1]) *et laisse tout son argent, ses pierreries, et tout ce qu'il a au monde à cette femme de bien, et recommande cette femme elle-même à cet ami fidèle sur lequel il compte si fort. Cependant le véritable honnête homme, dont il se défie tant, s'embarque avec lui; et la maîtresse qu'il n'a pas seulement daigné regarder, se déguise en page, et fait le voyage sans que le capitaine s'apperçoive de son sexe, de toute la campagne.*

Le capitaine ayant fait sauter son vaisseau dans un combat, revient à Londres[2]) *sans secours, sans vaisseau, et sans argent, avec son page et son ami, ne connaissant ni l'amitié de l'un, ni l'amour de l'autre. Il va droit chez la perle des femmes, qu'il compte retrouver avec sa cassette et sa fidélité. Il la retrouve mariée avec l'honnête fripon à qui il s'était confié, et on ne lui a pas plus gardé son dépôt que le reste. Mon homme a toutes les peines du monde à croire qu'une femme de bien puisse faire de pareils tours; mais, pour l'en convaincre mieux, cette honnête dame devient amoureuse du petit page, et veut le prendre à force: mais comme il faut que justice se fasse, et que dans une pièce de théâtre le vice soit puni et la vertu récompensée, il se trouve à la fin du compte que le capitaine se met à la place du page, couche avec son infidelle,*[3]) *fait cocu son traître ami, lui donne un bon coup d'épée au travers du corps, reprend sa cassette, et épouse son page. Vous remarquerez qu'on a encore lardé cette pièce d'une comtesse de Pimbesche, vieille plaideuse, parente du capitaine, laquelle est bien la plus plaisante créature et le meilleur caractère qui soit au théâtre.*[4])

---

[1]) In der *Prude* kämpft der Kapitän gegen algerische Piraten.

[2]) Voltaire hat einen französischen Seehafen an die Stelle gesetzt, Marseille.

[3]) Wycherley bringt thatsächlich den Kapitän in einer Situation auf die Bühne, wo er nahe daran ist, das zu thun, was Voltaire ihm zuschreibt. Es versteht sich von selbst, dass dieser solche Szenen vollständig umarbeiten musste, um sie in Frankreich bühnenfähig zu machen.

[4]) Diese Persönlichkeit, Widow Blackacre, ist, wie noch einige andere Nebenfiguren, von Voltaire in der *Prude* übergangen worden.

Das ist die Fabel des *Plain Dealer* in Voltaire's origineller Darstellung, welche durch eine Übersetzung nur hätte verlieren können. Man sieht, mit dem *Misanthrope* hat der *Plain Dealer* inhaltlich nicht allzu viel gemein, dagegen hat Wycherley einige der hauptsächlichsten Charaktere dem Molière entlehnt oder, besser gesagt, auf eigene Manier nachgebildet. Alceste, Philinte, Célimène, Éliante sind die Originale der Manly, Freeman, Olivia, Eliza gewesen, und alle die Genannten finden sich in Voltaire's *Prude* wieder (Blanford, Darmin, Dorfise, Mme Burlet).

Betrachten wir zunächst den „Misanthropen" und die Wandlungen, welche er durchmachte, indem er aus einer Dichterhand in die andere ging. Der Manly des Wycherly konnte nicht jener durch und durch rechtliche und edle Alceste bleiben, als dessen Original zu gelten der Herzog von Montausier sich zur Ehre rechnete. Wycherley's Manly ist von der frivolen Denkart der englischen Restaurationszeit stark angefressen und zeigt die für jene Zeit charakteristische Brutalität. Den treuen Pagen, der ihn auf seinen gefahrvollen Zügen überall hin willig begleitet, behandelt er zum mindesten recht unfreundlich; auch die Rache, die er an der untreuen Geliebten nimmt, ist weder eines hochherzigen noch eines anständigen Mannes würdig. Andererseits ist es weit übertrieben, wenn ihn Hettner (2. Aufl.) I, 116 als „den niederträchtigsten Schurken" bezeichnet. Das ist er keineswegs, im Gegenteil freut man sich, bei all seiner Brutalität, so viel Redlichkeit, ja sogar einen gewissen Grad von Edelmut bei ihm zu finden.

Der rohe Seemann hat bei Voltaire etwas von dem polierten Pariser angenommen, was ihn, nach meiner ästhetischen Auffassung, recht sonderbar kleidet. Noch weniger passt sein nörgelndes Wesen zu dem ursprünglichen Charakter; hören wir seine Bemerkungen über Darmin's Verhältnis mit Mme Burlet:

Blanford.

Je n'ai pas eu comme vous la folie
De courtiser une franche étourdie.[1])

Darmin.

Il se pourra que j'en sois méprisé;
Et c'est à quoi tout homme est exposé.
Et j'avouerai qu'en son humeur badine,
Elle est bien loin de sa sage cousine.

(III, 1, S. 240—241, éd. Pal.)

---

[1]) Auch die *Prude* ist, wie ersichtlich, in zehnsilbigen Versen geschrieben.

Blanford.

Voyez-vous pas, homme à cervelle creuse,
Qu'une insensée et fausse et scandaleuse,
Vous a choisi pour être son plastron;
Que vous gobez comme un sot l'hameçon;
Qu'elle veut voir jusqu'où sa tyrannie
Peut s'exercer sur votre plat génie?

(IV, 6, S. 322, éd. Pal.)

Das erinnert weit weniger an den brummigen Seebären Wycherley's als vielmehr an die Dialoge zwischen Ariste und Sganarelle in der *École des maris.*

Das galante Pariser Wesen, von dem ich oben sprach, zeigt sich besonders in den Beziehungen zwischen Blanford und Adine; namentlich der Pseudopage hat viel davon angenommen. Man lese seine Erzählung von dem Seegefechte, in welchem des Kapitäns Schiff zu Grunde ging:

Oui: dès ce jour, où deux vaisseaux d'Alger
Si vivement sur les flots l'attaquèrent,
Ah! que pour lui tous mes sens se troublèrent!
Dans mes frayeurs, un sentiment bien doux
M'intéressait pour lui comme pour vous;
Et courageuse, en devenant si tendre,
Je souhaitais être homme, et le défendre.
Songez-vous bien que lui seul me sauva,
Quand sur les eaux notre vaisseau brûla?
Ciel! que j'aimai ses vertus, son courage
Qui dans mon cœur ont gravé son image!

(I, 1, S. 230—231, éd. Pal.)

Vergleicht man hiermit die einfache und rührende Stelle im Wycherley (I, 1, 107 Leigh Hunt), so sieht man leicht den Vorzug des Engländers gegen den Franzosen:

Fidelia. *... believe me, I would die for you, sir.*

Manly. *Nay, there you lie, sir; did not I see thee more afraid in the fight, than the chaplan of the ship, or the purser that bought his place? ...*

Fidelia. *Well, I own then I was afraid, mightily afraid; yet for you I would be afraid again, a hundred times afraid* (weeps.)

Ein anderes Beispiel: im *Plain Dealer* wird Fidelia von Manly zur Olivia geschickt, um noch einmal einen Versöhnungsversuch zu machen. In rührenden Ausdrücken bittet sie ihren Herrn, dass er ihr diesen Gang erspare. *Plain Dealer* III, 1, S. 119 Leigh Hunt). Schliesslich willigt sie ein, zur Olivia zu gehen, und diese ‚Penelope' verliebt sich in den hübschen Pagen. *(Plain Dealer* IV, 1, S. 126—127.)[1]) In der *Prude* hat Adine

[1]) Ganz ähnlich ist die Darstellung in Shakespeare's *Twelfth Night.*

bemerkt, wie der Chevalier Mondor Dorfisen den Hof macht. Um sich zu überzeugen, ob die spröde Dame wirklich der Liebe des Kapitäns untreu wird oder nicht, schleicht sie sich in Dorfisens Salon, nachdem der Chevalier bei dieser eingetreten. Sie wird von der jungen Witwe wohl bemerkt und mit nicht misszuverstehenden Blicken betrachtet. Adine lässt es nun auch ihrerseits an zartem Liebäugeln nicht fehlen, und beim Verlassen des Salons entschlüpft ihr ein halblautes ‚*j'aime*', welches Dorfise natürlich auf sich beziehen muss. (*La Prude* II, 8, S. 279 Pal.) Recht niedlich, aber weit weniger einfach und natürlich, als jene dem Shakespeare abgeborgten Szenen bei Wycherley.

Und Voltaire's Dorfise? Sie ist nicht die hartgesottene, freche Sünderin mit der Eisenstirne wie Olivia (im Wycherley), die Krause (S. 31) ganz richtig als einen „weiblichen Hochstapler" bezeichnet. Ebenso wenig ist sie mit Célimène identisch, der feinen, eleganten Pariserin mit den unnachahmlichen Allüren; sie ist sozusagen ein *mixtum compositum* aus diesen beiden, welchem noch Ingredienzien von der prüden Arsinoé aus Molière's *Misanthrope* beigemischt sind. Im Grunde ist sie ebenso verdorben, wenn auch nicht ganz so frech wie Olivia. Auch sie hat ihren Geliebten bestohlen, um dessen untreuen Freund Bartolin[1]) zu heiraten, daneben lässt sie sich von diesem und jenem die Cour machen und fasst endlich den edlen Gedanken, mit dem ersten besten niedlichen Pagen durchzugehen, nachdem sie den zweiten wie den ersten Liebhaber betrogen.

Fast nehme ich meine Worte zurück, dass sie nicht so frech sei wie Olivia. Als Bartolin den jungen Pagen bei ihr findet und seiner Geliebten eine Szene bereitet, bittet diese ihre Base Mme Burlet, doch um Gotteswillen diese unangenehme Geschichte vermitteln zu helfen. Inzwischen geht alles über Erwarten gut. Blanford entdeckt das Geschlecht des liebenswürdigen Pagen, er eilt zu Dorfise, um ihre Verzeihung zu erbitten, und Mme Burlet will der Base Glück wünschen, dass alles so glücklich abgelaufen sei. Diese denkt natürlich, dass Bartolin von dem schlauen Pagen düpiert sei, und glaubt nun, nachdem sich der Wind gedreht, auch sogleich ihren Ton unverschämter Prüderie wieder annehmen zu dürfen:

Je n'entends rien, Madame, à ce langage;
Je n'avais pas mérité cet outrage.
Quoi! vous pensez qu'un jeune homme en effet
Se soit caché là, dans ce cabinet?

(III, 9, S. 304, éd. Pal.)

---

[1]) Dieser entspricht dem Vernish des Wycherley.

Ist Voltaire hierin Wycherley (V, 1, S. 134 Leigh Hunt) ziemlich genau gefolgt, so ist die Schilderung von Dorfisens Prüderie, soweit nicht Molière (Arsinoé) entnommen, Original. Hören wir die junge Witwe reden:

> *C'est à mes yeux une horrible injustice*
> *Qu'un libertin satyrise aujourd'hui*
> *D'autres mondains moins vicieux que lui.*
> *Lorsque j'en veux à l'humaine nature,*
> *C'est zèle, honneur et vertu toute pure,*
> *Dégoût du monde. Ah, Dieu! que je le hais,*
> *Ce monde infame!*
>
> (II, 1, S. 257, éd. Pal.)

Man wird nicht leugnen, dass die chemische Mischung dreier Charaktere ein ziemlich teuflisches Produkt ergeben hat. Übrigens ist Dorfisen's Charakter so stark in den Vordergrund gerückt, dass man die Änderung des Titels bei Voltaire für gerechtfertigt erklären muss.

Von den übrigen Personen des Stückes entspricht Darmin im grossen und ganzen dem Philinte-Freeman[1]). Wohlverstanden sind diese beiden letzteren nicht völlig zu identifizieren, sondern unterscheiden sich in ähnlicher Weise wie Ariste und Manly; vor allem ist auch Freeman nicht der liebenswürdige Franzose vom Hofe Ludwig's XIV., sondern ein ziemlich brutaler Geselle der englischen Restauration, während ihn Voltaire im Darmin wieder zu rehabilitieren versucht hat.

Der Chevalier ist der Repräsentant der beiden Molière-schen Marquis und der ‚*beaux*' im *Plain Dealer.*

Mme Burlet, der Spröden Base, ist, wie auch Darmin-Freeman, zwischen die übrigen Personen gestellt, um die Extreme zu vermitteln. In dieser Beziehung entspricht sie Molière's Eliante und Wycherley's Eliza, der ersteren ähnelt sie am meisten in ihrem Charakter, ihrer Offenheit und Güte, der letzteren in bezug auf die Situationen, in denen sie auftritt; wenn man dagegen ihr heiteres Leben voll Abwechselung und Vergnügungen betrachtet:

> *Et la cousine, avec dix jeunes gens,*
> *Et dix beautés, se donne du bon temps;*
> *Et d'une table, et propre et bien servie,*
> *Presque toujours vole à la comédie.*
> *Ensuite on danse, ou l'on se met au jeu:*
> *Toujours chez elle et grand'chère et beau feu,*
> *De longs soupers et des chansons nouvelles,*
> *Et des bons mots, encor plus plaisans qu'elles.* Etc.
>
> (I, 4, S. 251, éd. Pal.)

---

[1]) Nur ist er der Onkel des Pseudopagen geworden.

so wird man wieder an die *École des maris* erinnert: das ist Léonore's Leben voller Lustbarkeit und Zerstreuung, welches Sganarelle so abfällig beurteilt. Diese Anklänge sind wohl nicht zufällig. Einerseits hat Voltaire sich verschiedentlich mit den Schätzen Molière's bereichert, auf der andern Seite steht nach Krause's Untersuchungen fest, dass Wycherley auch Züge der *École des maris* in den *Plain Dealer* verwebt hat; ausgedehnteren Gebrauch hat der englische Dichter von diesem Stücke Molière's bekanntlich in einem anderen seiner Lustspiele, *The Country Wife*, gemacht.

Dies gemahnt mich an mein Versprechen, über die Herkunft verschiedener der hier erörterten Charaktere einige Auskunft zu geben. *L'auteur anglais*, sagt Voltaire *(Sur la Comédie anglaise, Œuvres*, ed. Pal., 29, 155), *a corrigé le seul défaut qui soit dans la pièce de Molière, ce défaut est le manque d'intrigue et d'intérêt.* Durch die Einführung der Fidelia hat es Wycherley fertig gebracht, die Molière'sche Intrigue zu verstärken und in gewisser Weise auch zu verbessern.

Es war unausbleiblich, dass Viola, eine der zartesten und duftigsten Erscheinungen in der gesamten romantischen Komödie Shakespeare's, wenn sie einem Wycherley in die Hände fiel, an Unschuld und Reinheit verlieren musste. Bei alledem ist der Charakter Viola's im wesentlichen geblieben: es ist dasselbe melancholische Kind, das von einer tiefen, unnennbaren Liebe zu einem Manne ergriffen ist, der diese Liebe nicht erwidert, ja nicht einmal kennt. Und diese Liebe ist so selbstlos, dass das arme Mädchen in Pagenkleidung dem Geliebten folgt, in Krieg und Gefahr, um nur bei ihm zu sein, dass sie selbst als Liebesbotin für den Ungetreuen geht, ihm die Minne einer anderen zu erflehen. Wie Fidelia zur Olivia, so geht im Shakespeare Viola zu jener andern Olivia *(Twelfth Night* I, 4). Auch Shakespeare's Olivia verliebt sich in den anmutigen Pagen *(ib.* I, 5), aber, wohlverstanden, es ist die keusche, romantische Liebe Shakespeare's, nicht die sinnliche, brutale Leidenschaft Wycherley's. Bei ihrer zweiten Sendung *(Twelfth Night* II, 4) zur Olivia entbrennt die Liebesglut der stolzen, majestätischen Witwe noch heisser. Olivia ist Witwe, wie Molière's Célimène, und trotz ihres Stolzes und ihrer Tugend, der sie gerne sogar den Anstrich des Puritanischen geben möchte, nicht ganz frei von dem weltlichen Charakter der Molière'schen Kokette.[1]) Wie

[1]) *She is of a nature harmonious and refined,* sagt Edward Dowden in seinem *Shakespeare (Literature Primers*, London, Macmillan, 1877, S. 116) *but is too much a child of wealth and ease to win away our chief interest from the heroine of the play.*

die Sendungen Viola-Fidelia's bei Shakespeare und Wycherley dieselben sind, so erinnert auch stark die Szene des *Plain Dealer*, wo Manly Fidelia's Geschlecht erkennt (V, 4, S. 141 Leigh Hunt), an die rührende Szene in *Twelfth* Night (V, 1), wo Viola sich dem Herzoge Orsino als Mädchen bekennt.

Wie die Personen, so ähnelt die Szenerie sich in allen drei Stücken: der *Prude*, dem *Plain Dealer* und der *Twelfth Night*. Überall geht die Handlung in der Nähe des Seegestades vor sich (Marseille, London, Illyrien), und das Meer hat in jedem dieser Stücke einen unmittelbaren Einfluss auf die Handlung selbst: Blanford und Manly sind schiffbrüchige Kapitäne, auch Viola ist durch einen Sturm an die illyrische Küste verschlagen. Diesen Zug hat Shakespeare wahrscheinlich aus dem Italienischen des Cinthio entlehnt (*Hecatomithi* V, 8; vergl. Karl Simrock, *Die Quellen des Shakespeare*, 2. Aufl., Bonn, 1870, Band II, S. 158). So viel steht andererseits fest, dass er den Teil der Fabel, der sich in Wycherley und Voltaire wiederfindet (das Orsino-Viola-Oliviaverhältnis) einer Novelle Bandello's (II, 36) entnommen hat,[1]) die ihm nach Ansicht der englischen Kritiker in einer (jetzt verlorenen) englischen Übersetzung der *Histoires tragiques extraites des œuvres de Bandel* des Belleforest zugänglich gewesen ist (vergl. Simrock, *l. c.* II, 157. Simrock hat, nebenbei bemerkt, eine deutsche Übersetzung dieser Novelle in dem erwähnten Werke gegeben [S. 122—153]).

Der eigentümliche Reiz dieses echt romantischen Liebesverhältnisses hatte noch vor Wycherley ein paar andere hervorragende englische Dramatiker bewogen, einige der Situationen und Charaktere des Shakespeare'schen Stückes selbständig zu verarbeiten. Beaumont und Fletcher haben in ihrem hübschen Lustspiele *The Coxcomb* den Charakter der Viola, mit Shakespeare'scher Färbung, allerdings unter völliger Veränderung der Fabel, wieder auf die Bühne gebracht, während John Dryden, ein bekanntlich in seinem Geschmacke dem Wycherley nicht allzu fern stehender Dramatiker, in den *Rival Ladies* (1664) den Zug aufgegriffen hat, dass eine unglücklich Liebende ihren Freund als Page begleitet und von ihm als Liebesbote zu einer andern Dame geschickt wird, die ihrerseits die Anerbietungen des Untreuen zurückweist. Honoria, des Gonsalvo Geliebte, erfüllt diese Mission bei der schönen Julie (s. *The Dramatick* [sic!] *Works of John Dryden, in 6 volumes.* London 1725, vol. I, p. 185 u. ff.)[2])

---

[1]) Vgl. noch G. G. Gervinus, *Shakespeare.* Leipzig 1849, III, S. 93—94.

[2]) Die vorzügliche Drydenausgabe von Scott-Saintsbury ist mir in diesem Augenblicke unzugänglich, so dass ich nach jener alten vom Jahre 1725 zitieren muss.

Ich bin mir bewusst, eine kleine Abschweifung vom Thema begangen zu haben, indessen war mir dieser Zusammenhang poetischer Züge, der Bandello, Shakespeare, Beaumont, Dryden, Wycherley und Voltaire[1]) verbindet, doch zu verlockend, um nicht einige Augenblicke mich dabei aufzuhalten.

Dieser Zusammenhang ist um so direkter, die Entlehnungen um so sicherer, als so manche kleine, feine Züge durch alle Werke dieses litterarischen Zirkels hindurchgehen, so z. B. der weltliche Charakter jener zweiten Geliebten, welcher zu dem tiefen, selbstlosen und dabei melancholischen Wesen der ersten einen anmutigen Gegensatz bildet, und sich bereits in allen italienischen und spanischen Dichtungen vor Shakespeare, welche diesen Stoff behandeln, scharf ausgeprägt findet. Um das Verhältnis durch graphische Darstellung anschaulicher zu machen, habe ich in der umstehenden Tabelle die Personen dieses Kreises nach ihrer Verwandtschaft zusammengestellt.[2])

§ 3. *La Femme qui a raison (Die Frau, die Recht hat).* 1748.

Œuvres, éd. Palissot, 5, 101–167. *Œuvres,* éd. Beuchot 6, 87–144.

Dieses kleine, lustige Stück wurde während des Aufenthaltes in Lothringen verfasst. Am 30. November 1748 schrieb Mme du Châtelet von Lunéville an d'Argental: *Depuis que je suis ici, je n'ai fait que jouer l'opéra et la comédie. Votre ami nous a fait une comédie en vers et en un acte, qui est très jolie, et que nous avons jouée pour notre clôture (Lettres de la marquise du Châtelet*, éd. Asse. Paris, Charpentier, 1878, S. 480). Dieses „hübsche Lustspiel in Versen" ist allem Anschein nach *La Femme qui a raison* (vgl. Desnoiresterres III, 231, Anm. 1). Es steht fest, dass dieses Stück zuerst als Einakter geschrieben

---

[1]) Molière muss in dieser Aufzählung besser wegbleiben, da er wohl von Wycherley benutzt worden ist, aber nicht wiederum selbst entlehnt hat (die schwache Ähnlichkeit der Célimène und der Olivia beruht selbstverständlich auf Zufall). Sein *Menschenfeind,* um dies beiläufig zu sagen, hatte einige Vorgänger, die Timon des Lucian und des Shakespeare (von denen Molière jedoch keinen benutzte, vergl. R. Mahrenholtz, *Molière's Leben und Werke* [Franz. Stud. II], S. 222), ebenso wie eine zahlreiche Schar teilweise recht entarteter Nachkommen (vgl. Merlet, *Études littéraires sur les classiques français.* Paris, Hachette, 1877, S. 222 *[Molière]*). Es sind dies ausser dem Manly und dem Blanford die Menschenfeinde des la Bruyère *(ch. de l'homme,* Timon [Merlet, *l. c.* 216 Anm. 2]) und des Marmontel (in seiner Erzählung *Le Misanthrope corrigé,* Merlet 219 Anm. 1) sowie die Saint-Preux, Werther, René, Obermann.

[2]) Shakespeare hatte bereits früher einen Teil dieser poetischen Züge und Gestalten verwendet in den *Two Gentlemen of Verona* (s. Dowden *l. c.* S. 68, Simrock *l. c.* II, 154—157. Einige dieser Züge sind mythologischen Ursprungs (Simrock II, 159—162).

[Zu Seite 49.]

Voltaire (*La Prude*)	**Wycherley** (*The Plain Dealer*)	**Molière** {*Le Misanthrope* / *L'École des maris*}	**Shakespeare** (*Twelfth Night*)	**Montemayor**[1])	**Bandello.**
Dorfise, Witwe.	= Olivia	= {Célimène / Arsinoé	∼ Olivia, Witwe (Julia, Dryden)	= Celia	= Catella
Mme Burlet, ihre Cousine	∼ Eliza, Cousine Olivia's	∼ Éliante (∼ Léonor)	*vacat*	—	—
Colette, Dorfisens Kammerfrau	= Lettice, Olivia's Kammerfrau	*vacat*	—	—	—
Blanford, Schiffskapitän	= Manly, Schiffskapitän	= Alceste (∼ Sganarelle)	∼ Orsino (Don Gonsalvo, Dryden)	∼ Don Felis	∼ Lattantio Pulcini
Darmin	= Freeman	= Philinte (∼ Ariste)	—	—	—
Bartolin	= Vernish	= *vacat*	—	—	—
Le chevalier Mondor	= {Novel und Lord Plausible}	= {Acaste + Clitandre}	∼ Sir Andrew Aguecheek (?)	—	—
Adine	= Fidelia	∼ {Éliante (?) Auch sie liebt den Misanthropen}	= Viola (Viola, Baumont und Fletcher, Honoria, Dryden)	= Felismene	= Nicuola

Anm. Ich bediene mich des Gleichheitszeichens (=) um anzudeuten, dass zwei Personen nicht allein einander vertreten, sondern auch ihre Charaktere dieselben oder sehr ähnliche sind; des Ähnlichkeitszeichens (∼), wenn die Ähnlichkeit nur eine flüchtige ist oder nur in einzelnen Zügen besteht, oder einfach die einê Person in dem Rahmen des einen Stückes dieselbe Rolle spielt, wie eine andere in dem des anderen, ohne dass eine innere Verwandschaft existierte.

---

[1]) Dieser hat Bandello nachgeahmt (s. Simrock II, 154—165); seine *Felismene*, worin dies geschieht, ist eine Episode des Romans *Diana* (Valencia 1542).

und erst später in drei Akte umgearbeitet wurde (Voltaire an d'Argental, 5. Oktbr. 1757, *Œuvres compl.* [Hach.] 37, 45, und an M. P. Rousseau, Januar 1769, *Œuvres compl.* [Hach.] 37, 349). Ja, es hat sich sogar die einaktige Skizze in Voltaire's Papieren vorgefunden (vgl. *Œuvres*, éd. Beuchot 6, 89).

Allerdings gibt Longchamp (*Mémoires sur Voltaire* II, S. 246) an, dass unser Stück für ein kleines Fest gedichtet sei, das man dem Könige Stanislaus im Jahre 1749 zu Commercy gegeben habe. In dem Falle nun, dass es sich hier um zwei verschiedene Stücke handeln sollte, wäre das in dem Briefe der Marquise erwähnte spurlos verschwunden. Richtiger aber ist wohl die Annahme, dass es sich um einen jener chronologischen Irrtümer handelt, die sich in Longchamp's Memoiren zahlreich genug vorfinden.[1]) Aufgeführt wurde das Stück in Paris überhaupt nicht, wohl aber auf verschiedenen Provinzialtheatern (Brief Voltaire's an d'Argental 22. Dezember 1760, *Œuvres compl.* [Hach.] 38, 134).

Ich lasse eine kurze Analyse des Stückes folgen: Duru, ein vermögender Kaufmann, ist seit zwölf Jahren in Indien. Der junge Marquis d'Outremont hält bei Frau Duru um die Hand von deren Tochter Érise an, während Damis, Érisens Bruder, zu der Schwester des Marquis (welche in dem Stücke nicht auftritt) eine lebhafte Neigung gefasst hat. Frau Duru würde den beiden jungen Paaren ihre Einwilligung nicht versagen, doch wagt sie nicht, ohne Vorwissen ihres Mannes das Jawort zu geben.

Frau Duru ist eine gute und wohlwollende Frau wie Euphémie im *Indiscret.* Ihre Liebe zum alten Duru ist zwar nicht gerade übermässig gross:

Je l'aime ... comme il faut ... pas trop fort ... sensément.
(I, 1, S. 106, éd. Pal.)

---

[1]) Auch Voltaire gibt in dem *Avertissement* der *Femme qui a raison* in den *Nouveaux Mélanges* t. III vom Jahre 1765 das Jahr 1749 an, aber Voltaire war in chronologischen Dingen eben nicht viel genauer als Longchamp.

Asse vermutet, die in dem Briefe der du Châtelet angedeutete Komödie sei ein im Jahre 1748 geschriebenes, aber uns nicht überkommenes Stück. Nun erzählt Longchamp, dass Voltaire, als er einst die Marquise und den Herrn von Saint-Lambert in einer heiklen Situation angetroffen, wenige Tage später diesen Vorfall in einem kleinen in Versen geschriebenen Einakter behandelt habe, den er später aus naheliegenden Gründen unterdrückt hätte (*Mémoires sur Voltaire* II, 200—205, Desnoiresterres III, 236). Bengesco, dem ich mich hierin anschliesse, ist der Ansicht, dass es sich wohl keinesfalls um diesen Einakter in dem Briefe der du Châtelet handeln könne. Denn würde die Marquise in diesem Stücke eine Rolle gespielt haben? (s. Bengesco, *Bibliographie* I, 47 Anm. 1.)

— aber das kann man der guten Madame Duru auch wahrlich nicht sehr verübeln. Denn ihr Gatte, eine niedrige, habsüchtige Krämerseele, hat nicht allein seit zwölf Jahren Weib und Kind schnöden Gewinnes halber verlassen, sondern auch früher, schon in den ersten Zeiten ihrer Ehe, seine Frau mit schmutziger Knickerei gequält:

Au fond d'un galetas il reléguait ma vie. Etc.
(I, 3, S. 114, éd. Pal.)

Dagegen hat sich Frau Duru als ausgezeichnete Mutter ihrer beiden Kinder bewährt, bei deren Erziehung sie keine Mühen und Kosten gespart hat. Den Sohn, der die ihm von seinem Vater oktroyierte Juristerei verabscheute, hat sie Offizier werden lassen. Gewiss, diese Frau würde dem Glücke ihrer Kinder nicht entgegen sein.

Während nun die jungen Leute die Mutter noch mit Bitten bestürmen, erscheint Herr Gripon, Korrespondent und Gevatter des alten Duru. Er bringt schmunzelnd die angenehme Nachricht, dass Vater Duru in einem soeben eingelaufenen Briefe ganz kategorisch anordnet, Damis und Érise sollten mit Phlipotte und Phlipot, den Kindern Gripon's, sich verehelichen.

Vater Gripon, um das gleich hier zu bemerken, ist einer aus der Klasse jener chargierten Charaktere,[1]) zu denen u. a. die Croupillac und die Baronin de l'Orme (in der *Nanine*) gehören. Er ist der filzigste Kleinbürger und der habsüchtigste Wucherer, den man sich denken kann. „Er gibt niemals, leiht selten und geht nimmer Abends aus“ (I, 5, S. 121, éd. Pal.). Die Verbindung seiner Kinder mit dem Hause Duru ist für ihn selbstredend nur ein profitables Geschäft, das man nach seiner Ansicht mit „einem frugalen Hochzeitsessen“ abmacht.

Der Leser wird es der schönen Érise nicht verargen, dass sie ihren Marquis dem jungen Phlipot vorzieht, ebenso wenig wie dem Damis, dass er von den 37jährigen Reizen Phlipotte's wenig erbaut ist, wennschon sie der Vater begeistert schildert als eine:

fille honnête, accomplie,
Qui, seule avec mon fils, compose ma maison,
L'été sans éventail, et l'hiver sans manchon;
Blanchit, repasse, coud, compte comme Barême. Etc.
(II, 1, S. 128, éd. Pal.)

---

[1]) Nach Luchet ist er *'un usurier qui a bien les principes de son état, mais qui n'en pas le langage'*. Man vgl. die Bemerkungen La Harpe's über Voltaire's Darstellung burlesker Charaktere.

Nun ist Holland in Not! Frau Duru verspricht natürlich Herrn Gripon, alle Wünsche ihres Mannes zu erfüllen; aber kaum ist dieser gegangen, so fassen die Verbündeten einen ganz anderen Beschluss. Auf Rat Martha's, der kecken, impertinenten, übrigens ihrer Herrin treu ergebenen Kammerjungfer, wird schleunigst der Notar geholt, und die beiden Ehen werden noch an demselben Abende geschlossen. Ein reiches Souper beschliesst den für die Familie Duru so ereignisreichen Tag.

Am nächsten Tage, beim Morgengrauen, erscheint Vater Gripon und betrachtet kopfschüttelnd die Überbleibsel des Hochzeitsmahles:

Quoi! deux tables encore impudemment dressées!
Des débris d'un festin, des chaises renversées,
Des laquais étendus ronflans sur le plancher,
Et quatre violons, qui ne pouvant marcher,
S'en vont en fredonnant à tâtons dans la rue!
(II, 1, S. 125, éd. Pal.)

Der Alte sieht das alles natürlich mit grossem Missvergnügen, ohne indessen die Bedeutung des Festes zu ahnen:

Voilà trop de fracas avec trop de dépense.
Je n'aime point qu'on ait du plaisir par avance.
(II, 1, S. 126, éd. Pal.)

In diesem Augenblicke kommt, nach einer Abwesenheit von zwölf Jahren, Duru zurück, „der," wie ihn Palissot nennt, „würdige Gevatter Gripon's." Auch er ist wenig erbaut von dem Zustande, in dem er sein Haus wiederfindet. Im ersten Ärger möchte er es am liebsten in Brand stecken:

sans les dépens maudits
Qu'à brûler les maisons il en coûte à Paris.
(II, 2, S. 131, éd. Pal.)

Zuerst begegnet ihm sein Korrespondent, und die beiden Biedermänner knüpfen eine Unterhaltung über das in Duru's Abwesenheit Vorgefallene an. Dies ist der Gruss, den der alte Korrespondent einem Familienvater entbietet, der nach zwölfjähriger Abwesenheit wieder in seinem Hause einkehrt:

Oui, je le crois, il est fort triste de vieillir;
On a bien moins de temps pour pouvoir s'enrichir.[1])

Er setzt hinzu:

Je n'ai volé rien, les choses sont réglées.
J'ai pour vous dans mes mains, en beaux et bons papiers,
Trois cens deux mille francs; dix-huit sols neuf deniers
Revenez-vous bien riche? (II, 3, S. 131—132, éd. Pal.)

---

[1]) Diese Stelle passte in eine Satire, aber nicht in ein Lustspiel; das ist nicht der Unterhaltungston eines Gripon, sondern eine ironische Bemerkung Voltaire's.

Duru ist erfreut zu hören, dass die projektierten Ehen in nahe Aussicht genommen sind. Natürlich betrachtet auch er dieselben lediglich vom merkantilen Standpunkte aus. Nach dieser würdigen Unterhaltung verabschiedet sich Gripon, denn das Geschäft ruft:

> *Adieu: j'ai quelque dette active et d'importance,*
> *Qui devers le midi demande ma présence;*
> *Et je reviens, compère, après un court dîner,*
> *Moi, ma fille et mon fils, pour conclure et signer.*
> (II, 3, S. 135, éd. Pal.)

Da kommt Vater Duru auf die sonderbare Idee, als Fremder in seinem Hause aufzutreten, um unerkannt die einzelnen Familienmitglieder auf die Probe zu stellen. Zunächst begegnet ihm Martha. Er versucht sie auszufragen, ob vielleicht ein Liebhaber sich irgendwie im Hause aufhalte. Da kommt er aber schlecht an:

> *Quelque amant! A ce trait, qui blesse ma pudeur,*
> *Je ne sais qui me tient que mes mains appliquées*
> *Ne soient sur votre face avec cinq doigts marquées.*
> (II, 4, S. 139, éd. Pal.)

Dann kommen der Marquis und Érise, die noch ein Plauderstündchen gehalten haben und sich gerade zur Ruhe begeben wollen (II, 7—8, S. 141—150, éd. Pal.). Der Marquis macht ihm weiss, dass er der junge Gripon sei, und dass sie, ohne den vielbeschäftigten Vater Gripon erst lange zu fragen, die Ehe auf eigene Faust geschlossen hätten. Duru schöpft nun Verdacht, aber einen falschen. Er meint, das junge Volk habe wahrscheinlich die ehelichen Rechte ein wenig „antizipiert" — doch die Moral ist nicht sein Metier, und er findet diese „Lebhaftigkeit" verzeihlich:

> *Pourvu qu'on n'ait pas fait une trop forte chère.*
> (II, 8, S. 148, éd. Pal.)

Diese Szenen, die 7. und 8. des zweiten Aktes, sind weniger natürlich als die analogen Szenen (s. unten) in Regnard's *Retour imprévu*,[1]) wo Géronte durch Merlin, den unvergleichlichen Bedienten seines Sohnes Clitandre, genarrt und von dem Betreten seines Hauses abgehalten wird. Ausserdem zeigen die Situationen, in denen uns die Neuvermählten vorgeführt werden, eine etwas gesuchte Pikanterie, die ans Penible streift, zumal es an freien Anspielungen gerade nicht fehlt.

---

[1]) Über das Verhältnis des Regnard'schen Stückes zur *Femme qui a raison* s. unten.

Bald kehrt indes Vater Gripon zurück, und Duru muss sich von seinem Irrtum hinsichtlich der Partien seiner Kinder überzeugen. Die Konsternation des Alten bei diesen Verhältnissen seines Hauses ist wohl begreiflich; aber unfassbar bleibt es dem Leser, dass ein Familienvater — und sei er ein Duru — in solcher Situation nicht ein einziges Mal sich fragt: „Wer sind denn diejenigen, an die meine Kinder sich gegen meinen Willen verheiratet haben?" Das fällt ihm nicht ein, Herr Duru ärgert sich nur über den Ungehorsam der Seinigen und vor allem über die Kosten des üppigen Hochzeitsfestes:

> *J'entrevois là dessous un tas d'iniquités,*
> *Un amas de noirceurs, et sur-tout de dépenses,*
> *Qui me glacent le sang et redoublent mes transes.*
> (III, 3, S. 155, éd. Pal.)[1]

Inzwischen erscheint auch Damis, und die dramatische Verwickelung hat ihren Höhepunkt erreicht (III, 4). Auch der leichtgläubigste Leser oder Zuschauer könnte sich durch die längst höchst unwahrscheinlich gewordene Situation nicht mehr poetisch täuschen lassen, und so wird denn der Knoten durch das Erscheinen der Frau Duru gelöst.

Diese erkennt sogleich ihren Gatten; Damis wirft sich dem Vater zu Füssen, während die Mutter als kluge Frau den Zorn ihres Mannes zu besänftigen sucht, indem sie ihn in besonnener Weise über die Vorgänge im Hause aufklärt. Sie erinnert ihn an die ersten Zeiten ihrer Ehe, als sie arm gewesen, wie sie stets nach den Tugenden einer guten Hausfrau gestrebt habe:

> *Alors que la misère à tous deux fut commune,*
> *Je me fis des vertus propres à ma fortune,*
> *D'élever nos enfans je pris sur moi les soins,*
> *Je me refusai tout pour leur laisser, du moins,*
> *Une éducation qui tint lieu d'héritage.*

Was kann ihr der Gatte Erhebliches vorwerfen? Sie hat die Kinder wohl erzogen und ihnen angemessene Heiratspartien verschafft. Auch der Haushalt hat lange nicht so viel gekostet, als es den Anschein haben könnte, und das ihr von ihrem Gatten anvertraute Vermögen hat sie wohl verwaltet. Das sind Vorstellungen, denen selbst ein Duru nicht unzugänglich bleiben kann, und so findet er sich wohl oder übel mit der vollendeten Thatsache ab, und alles findet einen befriedigenden Abschluss. —

Ich habe bereits oben angedeutet, dass einige Verwandt-

---

[1] Wieder ein Beleg für die oben gekennzeichnete geringe *vis comica* Voltaire's.

schaft zwischen dem Stücke Voltaire's und Regnard's *Retour imprévu* bestehe.

In dem einaktigen Prosalustspiele Regnard's[1]) kehrt ebenfalls ein Vater, Géronte, unvermutet von der Reise zurück. Sein Sohn Clitandre hat einen grossen Teil seines Vermögens verschwendet und steht im Begriffe, eine leichtsinnige Ehe mit Lucile einzugehen, der selbst vermögenslosen Nichte einer reichen Madame Bertrand. Ein Marquis hat Clitandre verdorben, aber dieser Marquis hat wenig mit dem unsrigen gemein, der, obwohl ein leichtlebiger Kavalier, sich doch innerhalb gewisser Grenzen hält. Regnard's Marquis dagegen gehört zu jener Klasse von jungen Adligen, Lieblingsgestalten dieses Dichters, die durch Trunk, Spiel und Ausschweifungen ihr Vermögen verprasst haben und oft geradezu die Parasiten der antiken Komödie vertreten (siehe Hettner [2. Auflage] II, 54—55). Der alte Géronte kommt gerade zurück, als sein leichtfertiger Sohn Hochzeit feiert. Die Verlegenheit ist gross, aber Merlin, der geriebene Diener Clitandre's, weiss Rat. Dies Ideal eines Bedienten, welches mit Fug und Recht den Namen des keltischen Zauberers führt, weiss durch schlau ersonnene Ausreden den Vater Géronte abzuhalten, das Hochzeitshaus zu betreten.[2]) Die Szenen, in denen dies geschieht, ähneln jenen in der *Femme qui a raison* nach Duru's Rückkehr, nur sind sie, wie schon hervorgehoben, weit natürlicher und daher wirksamer. Ein Wucherer erscheint mit einer Forderung. Merlin weiss dem Alten glaublich zu machen, dass sein Sohn das Geld zu einem soliden Geschäfte geliehen, um das Haus der Madame Bertrand zu kaufen. Nun kommt diese selber; Merlin flüstert ihr zu, sein Herr sei verrückt geworden, und diesem, Madame Bertrand sei von dem gleichen Unheil befallen. Diese Szene, obwohl stark übertrieben, ist von unwiderstehlicher Komik. Durch den Marquis erfährt endlich der Vater die Wahrheit; er verzeiht seinem Sohne, der sein Leben zu ändern verspricht; die Tante Bertrand versorgt Lucile mit einer ansehnlichen Aussteuer.

---

[1]) *Œuvres de Regnard.* Paris (Didot) 1801, tome II, S. 125—165.

[2]) Bei dieser Gelegenheit erfährt denn auch der schlaue Diener die Geschichte von einem verborgenen Schatze; diese, wie die anderen wesentlichen Elemente hat Regnard der *Mostellaria* des Plautus entlehnt. Das Verhältnis Regnard's zu Plautus hat des genaueren A. Hahne auseinandergesetzt: *Jean-François Regnard als Lustspieldichter.* Dissertation der Universität Erlangen, Lingen 1886, S. 59—62. Ich halte es für überflüssig, näher darauf einzugehen, da sich von den plautinischen Zügen bei Voltaire fast gar nichts mehr findet. Der einzige gemeinsame Zug ist ein unvermutet zurückkehrender Vater, dessen Kinder sich etwas voreilig in Liebesverhältnisse eingelassen haben (bei Plautus hat sich der Sohn eine Mätresse gekauft).

Endlich begegnet man auch im *Dissipateur* des Destouches[1]) einzelnen Personen und Situationen, welche sowohl an Regnard's *Retour imprévu*, wie auch an die *Femme qui a raison* erinnern.

Eine unvermutete Rückkehr findet sich in allen drei Stücken. In allen dreien auch ist es ein alter Geizhals, der heimkommt, Vater oder Onkel eines jungen Mannes, seines mutmasslichen Erben, den er bei einem Feste überrascht. Bei Regnard und Voltaire ist es seine Hochzeit, bei Destouches nur eine Orgie, die er mit einigen Freuden feiert. Auch des Verschwenders Onkel heisst Géronte wie der Vater Clitandre's. Wie sein Namensvetter im Regnard wird er von Pasquin abgefangen, dem listigen Bedienten seines Neffen Cléon, und von Finette, dem gewitzigten Kammerkätzchen der Julie, Cléon's Geliebten (III, 3 bis 6, *l. c.*, S. 207—224). Finette ist wie Regnard's Lisette ein schlaues Kammerzöfchen, während bei Voltaire mehr die Pikanterie und zugleich die Impertinenz der Soubrette hervortritt. Auch im Destouches wird der arme Alte von den schlauen Bedienten düpiert, die ihm die unglaublichsten Märchen aufbinden, um ihm weiss zu machen, dass sein Neffe der denkbar beste Haushalter sei.

Hiermit hören die Ähnlichkeiten zwischen den drei Stücken auf, einige Kleinigkeiten abgerechnet. So hat z. B. Voltaire den Namen seines Gripon wohl unzweifelhaft von dem diebischen Intendanten im *Dissipateur* entlehnt.[2])

Ich bezweifle kaum, dass Destouches Regnard, noch weniger, dass Voltaire beide benutzt hat. Allerdings hat er die von seinen Vorgängern gegebene Idee erheblich anders verarbeitet. Ja, sein Stück hat eine ganz neue Wendung bekommen durch die im Titel ausgesprochene Grundidee, die durchaus Voltaire angehört. Der Marquis ist bei Voltaire anständiger geworden, die Soubrette hat eine neue Nüance bekommen, andererseits ist keiner der beiden Géronte ein so widerlicher Filz wie Duru; der abstossende Charakter Gripon's, wenn man ihn überhaupt einen Charakter nennen darf, ist Voltaire's Erfindung.

Dieses Stück also von zweifelhaftem Werte ist einem

---

[1]) *Œuvres de monsieur Destouches etc.* La Haye 1754, tome III, p. 141—279.

[2]) Der *Dissipateur* enthält einen Zug, der, obwohl von Voltaire nicht benutzt, mir hinlänglich interessant zu sein scheint, um hier kurz Erwähnung zu finden. Es ist der Verlust eines Schiffes, der einen reichen, aber sorglosen Menschen an den Rand des Verderbens führt, jener Zug, der den Leser des *Kaufmanns von Venedig* so lebhaft anzieht. Ist sein Vorkommen bei Shakespeare und Destouches zufällig oder hat der letztere Shakespeare nachgeahmt? Man beachte den längeren Aufenthalt des französischen Dichters in London!

schonungslosen Kritiker in die Hände gefallen. Fréron, der uns noch eingehender beschäftigen wird, hat es hart mitgenommen (*Année littéraire* 1759, tome VIII, S. 3). Aber auch andere haben genug daran auszusetzen gefunden: Luchet die lüsternen Situationen, Palissot die vielen burlesken und vulgären Wendungen und die der Wahrscheinlichkeit hohnsprechende Intrigue. Auch Grimm, der das Stück in der *Correspondance littéraire* kritisiert (éd. M. Tourneux, t. IV, S. 173, 15. Dezember 1759) findet den Plan schlecht, die Szenen flüchtig hingeworfen, '*on n'y trouve ni caractère ni fond.*' Doch setzt er hinzu: *Malgré tous ces défauts et d'autres encore qu'il ne serait pas difficile d'indiquer, on ne peut disconvenir que cette pièce ne soit écrite avec une très-grande facilité, qu'elle ne soit gaie, quoiqu'elle ne soit pas plaisante . . . En un mot, on n'est jamais juste. On devait regarder 'la Femme qui a raison' comme un ouvrage qu'il faut lire et non point juger, qui n'a aucune prétention et qui, par conséquent, ne mérite aucune sévérité.* Dies Urteil scheint mir vernünftig. Wer verlangte von einer lustigen, tollen Posse, noch dazu mehr oder weniger einem Gelegenheitsstücke, streng logische Handlung und vollkommen durchgeführte Charaktere? (Vgl. noch die Ansicht von Mahrenholtz, *l. c.* I, 218.)

§ 5. *Nanine (Ännchen) ou le Préjugé vaincu (Das überwundene Vorurteil).* 1748—1749.

Œuvres, éd. Palissot, 5, 1—100. *Œuvres*, éd. Beuchot, 6, 1—86.

Diese bedeutendste Schöpfung Voltaire's auf dem Gebiete der Lustspieldichtung wurde ebenfalls während des Aufenthaltes in Lothringen gedichtet. Verfasst, jedenfalls begonnen, ward das Stück zu Commercy im Jahre 1748, kurze Zeit nach dem bereits öfter erwähnten Zwischenfalle mit der du Châtelet (vgl. Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* II, 205, Desnoiresterres III, 236). Beuchot ist der Ansicht, dass es auch noch in demselben Jahre, 1748, auf einem Privattheater aufgeführt worden sei, wenigstens aufgeführt sein könne (*Avertissement du nouvel éditeur*, *Œuvres* 6, 2). Man könnte dies indirekt aus jener Angabe Longchamp's (*l. c.*, S. 246) schliessen, wo dieser es zusammen mit der *Femme qui a raison* vor dem Könige Stanislaus aufgeführt werden lässt, eine Aufführung, für die er zwar das Jahr 1749 ansetzt, die aber, wie wir oben gesehen, höchstwahrscheinlich 1748 stattgefunden hat. Andererseits steht fest, dass Voltaire noch im Jahre 1749 an der *Nanine* gearbeitet hat. Es erhellt dies unzweifelhaft aus dem Briefe an Mme d'Argental vom 2. Mai 1749

(*Œuvres compl.*, Hach., 35, 127), wo Voltaire schreibt: *J'ai fait cent vers à Nanine* (vgl. Desnoireterres III, 282—283). Womöglich sind diese Angaben dahin zu vereinbaren, dass es sich in jenem Briefe nur um eine Überarbeitung des Stückes zum Zwecke der öffentlichen Aufführung handelt; denn wenige Wochen später, am 16. Juni 1749, ging das Stück zum ersten Male über die Bühne des *Théâtre-Français*. Änderungen muss das Stück wohl auf alle Fälle erlitten haben; denn Longchamp berichtet, von jenem mysteriösen Einakter, welcher das Abenteuer der du Châtelet behandelte, habe Voltaire einzelne Verse in die *Nanine* aufgenommen. Ich muss gestehen, trotz sorgfältiger Recherchen von diesen Versen keine Spur entdeckt zu haben. Sei dem wie ihm wolle: *Nanine* wurde oft gegeben, oft gedruckt und teilte mit Voltaire's *Irène* die Ehre jener berühmten Vorstellung vom 30. März 1878, während deren die Büste Voltaire's auf dem Theater der *Comédie-Française* bekränzt wurde. Auch an einem anderen merkwürdigen Tage noch wurde *Nanine* gegeben. Am 11. Juli 1791, wo Voltaire's sterbliche Reste nach dem Pantheon übergeführt wurden, spielte man das Stück auf dem *Théâtre de la Montausier* (vgl. Bengesco, *Bibliographie* I, 49).

Die Aufführung der *Nanine* rief eine Anzahl Broschüren über die *comédie larmoyante* ins Leben, unter denen die bereits erwähnten *Réflexions sur le comique larmoyant par M. de C*(hassiron) etc. 1749 am wichtigsten sind. Auf diese antwortet Voltaire in der *Préface*, die er seiner ebenfalls noch 1749 erschienenen Ausgabe der *Nanine* (Paris, Lemercier und Lambert) voranstellte.

In dieser Vorrede hat der Dichter seine Ansichten über das rührende Lustspiel am eingehendsten entwickelt. Ich muss daher einige Augenblicke bei derselben stehen bleiben. Zunächst betont Voltaire, dass das rührende Lustspiel immer Lustspiel bleiben müsse. Er weist daher alles ab, was zu der sogenannten *tragédie bourgeoise* hinüberführen könnte.

Natürlich; denn Voltaire wollte ja nicht einmal, wie wir gleich sehen werden, von der *comédie sérieuse* des la Chaussée etwas wissen, sondern hielt immer am komischen Charakter, trotz Einmischung der Rührelemente, streng fest.

Wenn nun, fährt Voltaire fort, die neue Komödie bei alledem sogar bis zu Thränen rühren darf, so ist zu vermeiden, dass diese Rührung in eigentlich heroisch-tragischen Konflikten ihren Ursprung habe; nur die Liebe darf diese Rührung hervorrufen. Und welche Liebe? Nicht die gewaltige Liebesleidenschaft der Tragödie, nicht ‚*l'amour furieux, barbare, funeste*', wie er sie

nennt, sondern *'l'amour naïf et tendre'*, die Liebe, welche allein im Lustspiele vorkommen darf. Diese Erwägungen führen unseren Kritiker auf eine andere: man hat in Frankreich begonnen, die Sprache der Tragödie und die der Komödie einander zu nähern. *La galanterie, les déclarations d'amour, la coquetterie, la naïveté, la familiarité, tout cela ne se trouve que trop chez nos héros et nos héroïnes de Rome et de la Grèce dont nos théâtres retentissent* . . . Das konnte Voltaire, der bei all' seiner zeitweiligen Shakespearebegeisterung tiefer als einer von den Traditionen der klassisch-französischen Bühne durchdrungen war, nicht behagen. Die naive, kindliche, unschuldige, zärtliche, rührende Liebe gehört nicht in die Tragödie, sie gehört der feinen Komödie, dem *haut comique.*

Ist denn nun eine solche Annäherung des Tragischen und des Komischen gar nicht erlaubt? Doch, sie ist es: im rührenden Lustspiel. An dieses gibt die eine wie die andere der beiden Künste etwas ab; und so entsteht eine ästhetisch angenehme Mischgattung.[1]) Aus diesen Deduktionen Voltaire's — die er übrigens ziemlich flüchtig und ohne die wünschenswerte Genauigkeit entwickelt, so dass ich sie erheblich ergänzen musste, um dem Leser klar zu machen, was er eigentlich sagen will — aus diesen Deduktionen würde nun allerdings die Verwerflichkeit der vollständig ernsten Komödie folgen, wie sie la Chaussée in seinen späteren Stücken und ferner Diderot anbauten. Denn beide sollen etwas beisteuern, Lustspiel und Trauerspiel, und der überwiegende Charakter des neuen Genres soll immer noch ein komischer sein. *La comédie,* sagt Voltaire, *encore une fois, peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyant, c'est alors qu'elle serait un genre très-vicieux et très-désagréable.* (Vergl. Lessing's *Hamburgische Dramaturgie,* ed. Schröter und Thiele. Halle, 1877, S. 136.)

Voltaire tritt zum Schlusse seiner Argumentation noch einem Einwande entgegen, den man gegen die neue Gattung erhoben: dass es nämlich schwierig sei, den Zuschauer un-

[1]) Ans Tragische, freilich nicht ans Heroisch-Tragische der klassisch-französischen Bühne, stark anklingend sind grossenteils die in der *comédie larmoyante* vorgeführten Handlungen, die an Grossartigkeit — man vergleiche la Chaussée's spätere Stücke, man vergleiche auch die Konflikte in Voltaire's *Ecossaise, Droit du Seigneur, Charlot* — die Grenzen der Lustspielhandlung thatsächlich überschreiten. Ins Gebiet des Komischen gehört ausser den bei allen Dichtern ausser la Chaussée niemals fehlenden lächerlichen Personen und Situationen nach Voltaire's Deduktion auch die Natur des von ihm sogenannten *amour naïf,* einer Liebe, die sich allerdings von der heroischen Liebesleidenschaft der klassischen französischen Bühne wesentlich unterscheidet.

merklich aus der Rührstimmung in die heitere Lachstimmung zu versetzen. *Ce passage*, entgegnet Voltaire, *tout difficile qu'il est de le saisir dans une comédie, n'en est pas moins naturel aux hommes.*

Hier stehen wir wiederum auf dem Boden der bereits in der Vorrede zum *Enfant prodigue* gegebenen Argumentation, der ich schon oben Lessing's tiefere Auffassung zur Seite stellte. Voltaire bringt absolut keine neuen Beweisgründe, sondern begnügt sich, zur Stütze seiner Theorie einige Beispiele zu zitieren, zwei aus dem Homer, *Ilias* 1, 599, wo die unsterblichen Götter über den hinkenden Vulkan in ein unauslöschliches Gelächter ausbrechen, nachdem sie doch kurz zuvor durch die Donnerworte des Zeus in Furcht gesetzt waren, und *Ilias* 6, 466—71, wo Hektor über die Angst des kleinen Astyanax lächelt, während Andromache in Thränen zerfliesst; endlich eine allerdings äusserst drastische Anekdote von der Schlacht am Speierbache.

Soviel über Voltaire's damalige theoretische Ansichten. Den Stoff zu seiner *Nanine* nun hat sich der Dichter — grossenteils wenigstens — wiederum von den Engländern geholt.[1])

Das Stück heisst *Nanine* nach der Hauptheldin. Diese, ein Mädchen von niedriger Herkunft, ist von ihrer zartesten Kindheit an im Hause des Grafen d'Olban erzogen worden, als Schützling der alten Marquise, der Mutter des Grafen. Jedermann im Schlosse hat das aufgeweckte und dabei liebenswürdig-bescheidene Mädchen gern; eine tiefe Neigung zu Nanine aber hat der Graf gefasst, der sich im Anfange freilich derselben gar nicht recht bewusst ist: er glaubt nur Mitleid mit der abhängigen Stellung des liebenswürdigen Geschöpfes zu empfinden. Aber als eine Persönlichkeit von ganz anderem Schlage, sein Gärtner Blaise, ein echter, rechter Dorftölpel, um Naninens Hand anhält, da entdeckt der Graf, dass es wirklich Liebe ist, was er für das schöne Kind fühlt. Nun lebt im Schlosse eine Verwandte des Grafen, die Baronin de l'Orme, die lange mit dem Herrn Vetter grossartige Güterprozesse geführt hatte, aber seit längerer Zeit zu der Überzeugung gelangt ist, dass es praktikabler sei, durch ein Ehebündnis sich mit ihrem Komparenten zu vergleichen. Die welterfahrene Dame hat natürlich längst die Neigung ihres „Zukünftigen" für Nanine auskundschaftet und ist daher sehr bereit, dem Gärtner die Hand des jungen Mädchens zuzusagen. Aber Nanine weigert sich. Da droht ihr die Baronin, sie in ein Kloster zu sperren, und das arme Ding willigt ein, da

[1]) S. unten die genauere Darlegung des Verhältnisses der *Nanine* zur *Pamela* Richardson's.

sie auch ihrerseits eine geheime Neigung zu dem Grafen hegt, die sie bei ihrer Lage und ihrem Stande für ein Verbrechen hält. Die Abreise ist auf die früheste Stunde des andern Morgens festgesetzt. Inzwischen lässt der Graf Nanine kommen, erklärt ihr seine Liebe, vermag aber den Entschluss des jungen Mädchens nicht zu erschüttern, dessen Motiv sie übrigens dem Grafen verschweigt, um ihn nicht zu kränken. Im Augenblicke der Abreise wird der Plan der Baronin vereitelt. Denn der Graf d'Olban lässt, nach einer schlaflos verbrachten Nacht, zum zweitenmale die Geliebte zu sich bescheiden. Wiederholte Liebeserklärung, wiederholtes Zögern von seiten Naninens, die indessen zu dem Entschlusse kommt, an ihren Vater zu schreiben und diesem ihren Kummer mitzuteilen. Sie fügt diesem Briefe ein ansehnliches Geldgeschenk bei, das ihr selbst erst kurz zuvor von dem Grafen übersandt worden. Brief und Geld will Blaise besorgen, der froh ist, der Angebeteten einen Dienst erweisen zu können. Aber der Tölpel lässt sich den Brief von der Baronin abnehmen. Da Naninens Schreiben sehr zärtlich, zugleich aber sehr allgemein gehalten ist, zudem ohne Unterschrift, so hält es die Baronin für einen an einen andern Freier gerichteten Liebesbrief,[1]) oder will es für einen solchen halten. Triumphierend eilt sie zum Grafen. Dieser lässt sich täuschen, Nanine wird aus dem Schlosse gejagt, die Baronin glaubt gesiegt zu haben.

Da kehrt die alte Marquise von einer längeren Abwesenheit zurück. Sie ist wenig erfreut zu hören, dass der Sohn die Baronin de l'Orme heiraten will; denn sie fürchtet, bei deren ehrgeizigem und eigenwilligem Charakter, ihren mütterlichen Einfluss auf den Grafen einzubüssen. Tief betrübt aber ist die im Grunde herzensgute Dame über die Behandlung ihres Schützlings. Sie bestimmt ihren Sohn, unverzüglich Naninens Vater zu empfangen, der infolge der Geldsendung nach dem Schlosse geeilt ist, da er fürchten muss, das Geld sei nicht auf rechtmässige Weise in den Besitz seiner Tochter gekommen.

Nun klärt sich alles auf. Nanine wird zurückgerufen, die Marquise, gerührt von der Schönheit und Hochherzigkeit des jungen Mädchens, willigt in die Heirat mit dem Grafen: die Baronin hat ihr Spiel verloren.

Ist die Intrigue des Stückes schwach, der Knoten nur lose geschürzt, so bot der Stoff, wie man sieht, Gelegenheit zu anmutenden Situationen, was Voltaire sich nicht entgehen liess;

[1]) Dieses Kunstmittelchen, auf welchem hier, wie man sieht, die ganze Intrigue des Stückes beruht, hat Voltaire allzu oft angewandt. Ich erinnere an das zweideutige Billet Nerestan's in der *Zaïre* und den Brief Amenaïdens im *Tancrède*.

vor allem aber weist die Charakterzeichnung eine Menge psychologischer Feinheiten auf.

Der Graf d'Olban ist ein hochgebildeter junger Edelmann, den seine Bildung über die Vorurteile seines Standes erhoben hat. Voltaire, der bekanntlich während seines langen Lebens mit der Crême der französischen Aristokratie, mit den d'Argenson, d'Argental und so unzähligen anderen intim verkehrte, hat möglicherweise unter dem Bilde dieses jungen, aufgeklärten und liebenswürdigen Adeligen das Porträt eines seiner hochgestellten philosophischen und litterarischen Freunde geben wollen.[1] Da ich von dem Charakter des Grafen noch im zweiten Teile dieser Abhandlung, in dem Abschnitte von der Charakterzeichnung Voltaire's, zu sprechen haben werde, so will ich mich hier auf die philosophische Seite in dem Bilde des Grafen beschränken, zumal diese für die weiter unten zu besprechende Tendenz der *Nanine* so ausserordentlich charakteristisch ist. Der junge Philosoph tritt uns am glänzendsten in jener längeren Unterhaltung entgegen, die er gleich zu Beginn des Stückes (I, 1, S. 21—22) mit der Baronin führt:

La baronne.
Vous oseriez trahir impudemment
De votre rang toute la bienséance;
Humilier ainsi votre naissance;
Et dans la honte, où vos sens sont plongés,
Braver l'honneur?

Le comte.
Dites les préjugés.
. . . .
. . vous mettez la grandeur
Dans des blasons: je la veux dans le cœur.
L'homme de bien, modeste avec courage,
Et la beauté spirituelle, sage,
Sans bien, sans nom, sans tous ces titres vains,
Sont à mes yeux les premiers des humains.

La baronne.
Il faut au moins être bon gentilhomme.
. . . .

Le comte.
Le vertueux aurait la préférence.

La baronne.
Peut-on souffrir cette humble extravagance?
Ne doit-on rien, s'il vous plaît, à son rang?

Le comte.
Être honnête homme est ce qu'on doit.

---

[1] Auch einige Züge des Philosophen Voltaire selbst dürfte man vielleicht erkennen. Vgl. darüber II. Teil, Kap. II, § 2.

La baronne.

Mon rang

Exigerait un plus haut caractère.

Le comte.

Il est très-haut; il brave le vulgaire.

La baronne.

Vous dégradez ainsi la qualité!

Le comte.

Non, mais j'honore ainsi l'humanité.

La baronne.

Vous êtes fou: quoi! le public, l'usage!

Le comte.

L'usage est fait pour le mépris du sage. Etc.

Dieser Dialog, der zugleich die Stellung der Baronin hinreichend kennzeichnet — sie hält aus Überzeugung sowohl als auch um ihres Vorteils willen an den aristokratischen Vorurteilen krampfhaft fest —, gibt ein hübsches Beispiel von Voltaire's epigrammatisch pointierter Schreibweise, die er auch im Lustspiel hier und da mit Vorteil verwendete.

Psychologisch nicht unwahr ist es fernerhin, dass dieser kenntnisreiche junge Philosoph, der sich sogar in die Schriften der englischen Weisen mit Erfolg vertieft hat, auf einen wenig stichhaltigen Verdacht hin die Geliebte, die er eben erst so glänzend gegen die Baronin verteidigte, sogleich fallen lässt, ja verstösst. Ich sage, psychologisch nicht unwahr: denn er ist eifersüchtig, eine Leidenschaft, der gegenüber die Philosophen in der Regel gerade so machtlos sind wie wir anderen Sterblichen. Doch verzeiht ihm der Leser, der vorher seine auf wirklicher Läuterung des Denkens und Fühlens beruhenden Ansichten vernommen,[1] der ihn hat die schönen Worte sagen hören:

Irai-j'en sot aux autres m'informer
Qui je dois fuir, chercher, louer, blâmer?
Quoi! de mon être il faudra qu'on décide?
J'ai ma raison; c'est ma mode et mon guide,
Le singe est né pour être imitateur,
Et l'homme doit agir d'après son cœur.

(I, 1, S. 22—23, éd. Pal.)

Nicht ohne Interesse kann es nun sein, diejenige kennen zu lernen, die dieser Mann seine Geliebte nennt. Wir haben gehört, dass sie wohlerzogen, von sanftem Wesen und nicht gewöhnlicher Begabung ist. Ihr Äusseres ist sehr anmutig; ihre

[1]) Denn er fühlt, bei dem Charakter und der Bildung des Grafen, dass dieser seine vorschnelle Handlungsweise bereuen, dass alles sich aufklären, alles gut werden muss.

grossen schwarzen Augen werden ausdrücklich gerühmt (I, 5, S. 30, éd. Pal.).

Nanine ist unzweifelhaft ein liebenswürdiges Wesen, aber in der Schilderung ihrer himmlischen Sanftmut hat der Dichter des Guten wirklich zu viel gethan. Man hat hierin ohne Zweifel ebenso sehr eine Konzession an das Spezifische der *comédie larmoyante* zu erblicken, wie in der, namentlich gegen den Schluss etwas stark hervortretenden, Tugendrederei des Grafen. Nachdem Nanine mit einer gewissen Festigkeit den Blaise zurückgewiesen, ist sie — nach meiner Auffassung wenigstens — denn doch zu schnell bereit, sich ins Kloster sperren zu lassen:

> *J'embrasse vos genoux;*
> *Renfermez-moi, mon sort sera trop doux.*
> (I, 5, S. 33—34, éd. Pal.)

Sie fürchtet einzig und allein, ihren Wohlthäter, den Grafen, den im geheimen geliebten, zu beleidigen, wenn sie so ohne Abschied geht:

> *Hélas! je fuis le plus aimable maître!*
> *En le fuyant je l'offense peut-être.*
> (I, 6, S. 36, éd. Pal.)

Dieser letzte Zug ist ebenso wahr, wie jener andere, dass sie vor seiner Liebe scheu zurückweicht, aus Furcht, der Graf möge dereinst die Verbindung mit der Armen, Namenlosen zu bereuen haben:

> *C'est un danger, c'est peut-être un grand tort,*
> *D'avoir une ame au-dessus de son sort.*
> (I, 6, S. 36, éd. Pal.)

Aber dieses sanfte, himmlisch selbstlose Mädchen, das mit Schimpf und Schande aus dem adligen Hause gejagt, noch seine ehemaligen Wohlthäter segnet, es ist nicht ohne feinen Esprit, ohne Schalkheit, ja es kann sogar der Baronin ganz allerliebste kleine Bosheiten sagen, wie die folgende Stelle beweist:

Die Baronin:

> *Gardez-vous, je vous prie,*
> *D'imaginer que vous soyez jolie,*

und Naninchen antwortet:

> *Vous me l'avez si souvent répété*
> *Que si j'avais ce fonds de vanité,*
> *Si l'amour-propre avait gâté mon ame,*
> *Je vous devrais ma guérison, Madame.*
> (I, 5, S. 32, éd. Pal.)

Ganz reizend, nicht wahr? Vielleicht hätte Voltaire gut daran gethan, nach dieser Seite hin den Charakter Naninens zu

erweitern und die larmoyante Seite etwas mehr einzuschränken. Die Person Naninens wäre interessanter, jedenfalls dramatischer geworden.

Um noch ein Wort von der Nebenbuhlerin des jungen Mädchens zu sagen, so ist dieselbe ja im allgemeinen schon durch den obenangeführten Dialog gekennzeichnet. Leider ist Voltaire bei der Schilderung dieses Charakters wieder hier und da in seinen alten Fehler verfallen, die eigene Persönlichkeit statt der dramatischen reden zu lassen:

> *Ni vous ni moi n'avons un cœur tout neuf.*
> *Vous êtes libre, et depuis deux ans veuf.*
> *Devers ce temps j'eus cet honneur moi-même.*
> *Et nos procès, dont l'embarras extrême*
> *Était si triste et si peu fait pour nous,*
> *Sont enterrés ainsi que mon époux.*

Cette manière de plaisanter sur le veuvage, bemerkt La Harpe sehr richtig *(Cours* 11, 415), *est d'un poète qui badine et non d'un personnage sérieux et décent.*

Keiner hat den Charakter der Baronin nebst all' ihren Schlichen richtiger erkannt, als die alte Marquise. Palissot *(Préface de l'éditeur*, Œuvres 5, 3) bemerkt, dass ihr Charakter dem der Madame Pernelle im *Tartuffe* glücklich nachgebildet sei. Palissot hat nicht ganz unrecht. Beide sind gleichermassen eifersüchtig auf ihre Stellung ihren Söhnen gegenüber; beide fürchten den mütterlichen Einfluss durch die Schwiegertochter einzubüssen: daher ihre Feindseligkeit gegen diese. Wie Madame Pernelle immer an der zweiten Frau Orgon's etwas zu tadeln findet, so die Marquise an der Baronin, die sie bereits als ihre künftige Schwiegertochter betrachten muss:

> Mme Pernelle.
> . . . *Ma bru, qu'il ne vous en déplaise,*
> *Votre conduite, en tout, est tout à fait mauvaise;*
> *Vous devriez leur mettre un bon exemple aux yeux;*
> *Et leur défunte mère en usoit beaucoup mieux.* Etc.

(L'Imposteur I, 1, v. 25—28, *Œuvres de Molière,* éd. E. Despois et P. Mesnard *[les Grands Ecrivains de la France]* t. IV, S. 401.)

> La marquise.
> *Votre Baronne est une acariâtre,*
> *Impertinente, altière, opiniâtre*
> *Qui n'eut jamais pour moi le moindre égard.*
> (II, 12, S. 71, éd. Pal.)

Wie alle alten Damen haben auch sie an den Vergnügungen der Neuzeit vieles auszusetzen:

> *Ces visites, ces bals, ces conversations,*
> *Sont du malin esprit toutes inventions.* Etc.
> *(L'Imposteur* I, 1, v. 151—152, *l. c.* IV, S. 406.)

J'entends parler de nouvelle cuisine,
De nouveaux goûts; on crève, on se ruine,
Les femmes sont sans frein, et les maris
Sont des benêts. Tout va de pis en pis.
(II, 12, S. 71, éd. Pal.)

Fast wörtlich stimmen die zwei Stellen überein, an denen die beiden Alten so recht den mütterlichen Ton anschlagen:

Je vous l'ai dit cent fois quand vous étiez petit —
(L'Imposteur 5, 3, v. 1664, *l. c.* IV, S. 508.)
und
Je vous ai dit cent fois dans votre enfance —
(III, 5, S. 87, éd. Pal.)

Eine gleiche schwiegermütterliche Aversion kann natürlich die Marquise gegen Nanine nicht haben; denn diese, ihr Schützling und von ihr erzogen, erscheint ausserdem durch ihr sanftes und demütiges Wesen als eine weit ungefährlichere Schwiegertochter. Übrigens ist die Marquise auch eine herzensgute alte Dame, der schon das Unglück des armen Mädchens nahe genug geht.[1]) Und so hat sie denn dem Wunsche des Sohnes, Nanine zu seiner Frau zu machen, nur ein schwaches:

La famille
Étrangement, mon fils, clabaudera,

entgegenzusetzen, und, als nun Nanine hochherzig auf des Grafen Hand verzichten will, gewinnt das Mädchen vollends das Herz und die Einwilligung der Marquise.

Noch ein Wort über die im eigentlichsten Sinne komischen Figuren: Blaise, den Gärtner, und Germon, den Kammerdiener des Grafen. „Diese beiden drolligen Bedienten," sagt La Harpe, „sind gerade, was sie sein müssen." Blaise dient in gewissem Sinne als Relief zur Gestalt der Nanine: beide sind Dorfkinder, aber, während die eine durch ihre Bildung dem Gutsherrn gleichgekommen ist, ist jener ein rechter bäurischer Tölpel geblieben.

Mit offenem Munde steht der ehrliche Dorfjüngling da und bewundert die Talente der Nanine, die er angebetet und zur Frau zu begehren gewagt hat:

Le grand génie! elle écrit tout courant;
Qu'elle a d'esprit! et que n'en ai-je autant!
(II, 3, S. 57, éd. Pal.)

Ebenso ihre Haltung, ihr Benehmen:

Elle m'impose
Par son maintien! devant elle je n'ose
M'expliquer . . . là . . . tout comme je voudrais:
Je suis venu cependant tout exprès. (ib.)

---

[1]) Sie ist weit gutmütiger und liebenswürdiger als Madame Pernelle; über den Charakter der letzteren vergl. R. Mahrenholtz, *Molière's Leben und Werke (Franz. Stud.* II), S. 170—171.

Nicht minder amüsant klingt sein stupides Lachen, als er die Baronin düpiert zu haben glaubt, die ihm den Brief abgenommen, aber das Packet mit dem Gelde gelassen hat:

> *Ha, ha, ha ha, qu'elle est bien attrapée!*
> *Elle n'a là qu'un chiffon de papier;*
> *Moi, j'ai l'argent* etc.

Das Stück, welches, wie schon oben bemerkt, einen sehr nachhaltigen Einfluss ausgeübt hat — es wurde Repertoirstück im eigentlichsten Sinne des Wortes —, wurde bei seinem ersten Erscheinen nicht so gefeiert, wie man bei der herrschenden Stimmung für die Rührstücke wohl hätte erwarten sollen. So sagt Collé in seinem *Journal* (Paris 1803, I, S. 98, juin 1749): *Cette pièce étonna plus qu'elle ne fut goûtée* (s. Desnoiresterres III, 287), und La Harpe *(Cours II*, 416): *Ce petit drame de* Nanine *est ce que Voltaire a fait de mieux dans ce genre; il est plein d'intérêt, de grâce et de détails charmants. Il eut dans sa nouveauté beaucoup moins de succès que l'*Enfant prodigue; *mais depuis il a toujours été bien plus suivi et plus goûté.*

Was die Stimmen der Kunstrichter angeht, so wollen wir zuvörderst den königlichen Kritiker Friedrich II. hören. Er schreibt über die *Nanine* an deren Verfasser am 11. Januar 1750 *(Œuvres compl. de Voltaire* [Hach.] 35, 181—183).[1] Nachdem er das Lustspiel zuerst in einem geistsprühenden kleinen Gedichtchen verspottet hat, welches folgendermassen beginnt:

> *J'ai vu le roman de Nanine*
> *Élégamment dialogué,*
> *Par hasard, je crois, relégué*
> *Sur la scène aimable et badine*
> *Où triomphèrent les écrits*
> *De l'inimitable Molière* etc.

fährt der König in dieser Weise fort: *Comme vous n'avez pu réussir à m'attirer dans la secte de La Chaussée, personne n'en viendra à bout; j'avoue cependant que vous avez fait de Nanine tout ce qu'on en pouvait espérer.* Man beachte wohl, dass der König eigentlich nicht das Stück, sondern die ganze Gattung verurteilt, und dass er nicht leugnet, dass *Nanine*, einmal als Stück der Rührgattung betrachtet, ihr Verdienst habe.

Man wird sich nicht wundern, Friedrich also reden zu hören. Denn, während die *Prude* dem etwas frivolen Esprit des preussischen Kronprinzen zusagen müsste, konnte das weinerliche Lustspiel dem energischen, entschlossenen Charakter des jungen

[1]) Vgl. *Œuvres de Frédéric le Grand* (ed. Preuss) t. XI, S. 145.

Königs wenig behagen,[1]) wie denn auch die Heldenseele Napoléon's I. an der Rührgattung niemals Geschmack fand. (Thiers erzählt dies im XX. Bande seiner *Histoire du consulat et de l'empire: Napoléon à Sainte-Hélène.)*

Von den gleichzeitigen französischen Kritikern haben die Clément, Grimm, la Porte u. a. mit mehr oder weniger „Gunst oder Hass" unsere Komödie beurteilt.

Der letztere hat gelegentlich einer genauen Analyse des Stückes (in den *Observations sur la litt. mod.* I, 56) die Haltlosigkeit der schon damals ausgesprochenen und seitdem unzählige Male nachgebeteten Behauptung widerlegt, *Nanine* sei weiter nichts als eine dramatisierte *Pamela* (vgl. Mahrenholtz I, 218. Die genannte Behauptung findet sich u. a. noch bei Uthoff, *l. c.* 44, 59). Da mir la Porte's *Essai* unzugänglich war, mir aber andererseits die Sache hinlänglich wichtig schien, so habe ich selbst die wenig genussreiche Reise durch Richardson's endlosen Roman[2]) angetreten, und bin bei meinen Untersuchungen über das Verhältnis zwischen *Nanine* und *Pamela* zu den nachfolgenden Ergebnissen gelangt:

Wenn von einem Verhältnisse der Nanine zur Pamela gesprochen wird, so kann es sich dabei selbstredend nur um die beiden ersten Bände des Richardson'schen Romans handeln, welche die Geschichte Pamela's bis zu ihrer Heirat zum Inhalte haben. Bekanntlich enthielt der Roman in der ersten Ausgabe überhaupt nur diesen Teil (vergl. H. Morley, *A First Sketch of English Literature*, 10th edition, London 1883, S. 826—827), die beiden anderen Bände sind erst später hinzugedichtet und enthalten das Leben der Heldin als Lady B.

Die Beziehungen zwischen den beiden ersten *Pamela*bänden und der *Nanine* reduzieren sich auf nachstehendes: In beiden Werken verliebt sich ein junger Adliger in ein armes, im Hause seiner Mutter als deren Schützling erzogenes Mädchen, das er schliesslich, trotz aller Hindernisse, die sich einer solchen Verbindung entgegenstellen, zu seiner Gattin macht. Soweit geht das Gemeinsame im Vorwurf. Im einzelnen nun hat die Szene, in der der Graf Naninen seine Liebe erklärt (II, 7, S. 37 u. ff., éd. Pal.) eine gewisse Ähnlichkeit mit jener, wo der junge Engländer, gerührt von der Unschuld und der Geduld Pamela's, ihr ein Geständnis reiner Liebe ablegt *(Pamela* I, S. 285 u. ff.),

---

[1]) Der König war zudem ein ausgesprochener Verehrer der klassischen Regeln. S. *Œuvres* (ed. Preuss) t. XI, S. 146 Anm. 1.

[2]) Benutzt habe ich die zehnte Ausgabe der *Pamela: Pamela, or, Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters etc. In Four Volumes.* London 1775.

nachdem er freilich zuvor ihrer Tugend die bedenklichsten Fallen gestellt hat. Die stolze, aristokratische Gesinnung der Baronin und die Behandlung, welche sie der armen Nanine angedeihen lässt, erinnert nicht minder lebhaft an die aristokratischen Ansichten der Lady Davers (*Pamela* II, S. 52 u. ff.) und an ihre Aufführung in dem in der Grafschaft Lincolnshire gelegenen Schlosse ihres Bruders, nach Pamela's Heirat (*ib.* II, 224 u. ff.).

In beiden Stücken ist ferner die Titelheldin über ihren Rang hinaus erzogen und gebildet; wenn Nanine englische Bücher liest, so ist Pamela wenigstens in der Litteratur ihres Landes wohl bewandert; in beiden Stücken kommt schliesslich der arme Vater der Heldin, um das Schicksal seines Kindes besorgt, auf das Schloss des vornehmen Liebhabers — aber hiermit enden auch die Beziehungen zwischen dem Romane Richardson's und Voltaire's Lustspiel.[1])

Unleugbar betreffen dieselben grossen-, wo nicht grösstenteils unwesentliche Äusserlichkeiten: dagegen ist die Tendenz des Richardson'schen Romanes durch Voltaire wesentlich umgestaltet. Dies zeigt ein Blick auf die Nebentitel: *Virtue Rewarded* und *le préjugé vaincu.* Richardson's Tendenz war, den Sieg der Tugend über die schlauesten Künste teuflischer Verführung zu verherrlichen, und, wenn diese Tugend in einer ausserordentlichen Weise belohnt wird, so erkennt Richardson die Heirat eines armen Mädchens mit dem Erben eines stolzen Namens eben ausdrücklich als etwas ausserordentliches an, das nach seiner Meinung völlig ungerechtfertigt wäre, wenn nicht die überaus grosse Tugend der einen den Rang und das Vermögen des anderen aufwögen. Anders Voltaire. Auch er redet genug von der „Tugend“ seiner Heldin, aber er hat sie bei weitem nicht solchen, fast übermenschlichen Prüfungen unterworfen als Richardson. Auch Voltaire weiss, dass die Verbindung eines Grafen d'Olban mit einer Nanine etwas aussergewöhnliches ist; aber warum? weil ein Vorurteil der Menschen dagegen spricht. Ihm kommt es weniger darauf an, den Sieg der Tugend zu verherrlichen, als die Falschheit jenes Vorurteils

---

[1]) Die Ansicht Uthoff's (*l. c.* S. 59), Voltaire habe den Namen Nanine von Nanny, dem Kammermädchen der Pamela entnommen, klingt recht wahrscheinlich. Übrigens tragen in der *Pamela* nicht weniger als drei junge Mädchen diesen Namen. Zunächst Nanny oder, wie sie gewöhnlich kurz genannt wird, Nan, die Kammerjungfer der Heldin auf dem Lincolnshire'schen Schlosse; sodann Miss Nanny Darnford, eine Freundin Pamela's und eine Miss Nanny Boroughs, eine Freundin der Familie Darnford; diese letztere erscheint übrigens nur einmal gelegentlich eines Besuches bei Darnford's (II, S. 252, 257 u. ö.).

zu zeigen, welches, rein philosophisch betrachtet, ja freilich in das Nichts versinkt. Daher die philosophische Ader des Grafen, die dessen englischem Vetter gänzlich fehlt; daher Stellen, wie die folgenden:

Le comte.

C'est pour des cœurs par eux-mêmes ennoblis
Et distingués par ce grand caractère,
Qu'il faut passer sur la règle ordinaire.
(III, 7, S. 96, éd. Pal.)

Mais la coutume . . . Eh bien, elle est cruelle,
Et la nature eut ses droits avant elle.
(I, 9, S. 44, éd. Pal.)

Nous avons vu les hommes les plus sages
Ne consulter que les mœurs et le bien:
Elle a les mœurs, il ne lui manque rien;
Et je ferai par goût et par justice
Ce qu'on a fait cent fois par l'avarice.
(III, 7, S. 99, éd. Pal.)

Der Hieb sass. Der stolze Adel, der darüber hinweg sah, wenn einzelne heruntergekommene Mitglieder pekuniär günstige Partien mit der *haute finance* eingingen, würde verächtlich die Nase gerümpft haben über die 'Mésalliance', die ein junger Edelmann aus Neigung mit einer Nanine geschlossen hätte (vgl. Palissot's Bemerkung, *Œuvres de Voltaire* 5, 88).[1])

Diese Tendenz hatte der Dichter Voltaire so stark hervortreten lassen, dass der diplomatische Hofmann Voltaire es für gut befand, derselben ein beschwichtigendes Mäntelchen umzuhängen:

Que ce jour
Soit des vertus la digne récompense,
Mais sans tirer jamais à conséquence.
(III, 8, S. 100, éd. Pal.)[2])

---

[1]) Durch diese veränderte Tendenz unterscheidet sich *Nanine* wesentlich von der *Paméla* des la Chaussée, welcher ebenfalls den Richardson'schen Roman benutzte, sich aber getreuer an das Original hielt (vgl. Uthoff, *l. c.* S. 44.) Dieses Stück ist mir leider nicht zugänglich gewesen; es fehlt in der von mir benutzten Amsterdamer Ausgabe der Werke la Chaussée's vom Jahre 1759. Auch die *Pamela* des Louis de Boissy (1743) habe ich zu meinem Bedauern nicht einsehen können. (Man vgl. über dieselbe Lessing's *Hamburg. Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, S. 134).

[2]) Bekanntlich wurden die in der Rührgattung geschriebenen englischen und französischen Stücke mit Vorliebe in Deutschland nachgeahmt und nachgedichtet. Es liegt ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit, hierüber nähere Untersuchungen anzustellen; doch will ich ein Stück des seligen Kotzebue hier anführen, welches mir gerade einfällt, und das unzweifelhaft der *Nanine*, wenn nicht seine Entstehung, so doch zahlreiche einzelne Züge verdankt. Ich meine den *Wirrwarr*.

§ 6. *L'Écossaise (Die Schottländerin).*[1] 1760.

Œuvres, éd. Palissot, 6, 171—288; *Œuvres*, éd. Beuchot, 7, 1—112.

Wenn *Nanine*, vom rein poetischen Standpunkte aus betrachtet, vielleicht das bedeutendste der Voltaire'schen Lustspiele ist, so ist die *Écossaise* unzweifelhaft das interessanteste, wegen der wichtigen Rolle, die sie in einem litterarischen Streite spielt, welcher Voltaire lange Zeit hindurch beschäftigte und ihm Zeit und Ärger genug gekostet hat.

Der Abbé Fréron war der Nachfolger Desfontaines' in der Redaktion der *Observations* geworden, die seit dem Jahre 1754 unter dem Titel *l'Année littéraire* erschienen. Seit dieser Zeit hatte sich Voltaire über zahlreiche Artikel zu ärgern, in denen Fréron in malitiöser und feinironischer Weise den *Temple de la Gloire*, die *Sémiramis*, den *Catilina* und andere Werke des Dichterphilosophen kritisierte.[2])

Da zieht Voltaire vom Leder, indem er im Jahre 1760 unter dem Namen Joseph Vadé eine heftige Satire schreibt: *le Pauvre Diable*,[3]) in welcher er zu gleicher Zeit gegen ein paar andere Schriftsteller, die noch etwas auf dem Kerbholze stehen hatten, einige zierliche Pfeile absandte, u. a. gegen Gresset und den Abbé Trublet. Aber der Hauptangriff galt Fréron. Der Held des Stückes, ein gewisser Siméon La Valette, wird Schriftsteller und wohnt einer Vorstellung der *Mérope* bei. Nach derselben findet er sich mit einer Menge von Schöngeistern '*dans*

Ein armes Mädchen, Babet, wird in einem grossen Hause erzogen (freilich sind es bei Kotzebue Verwandte). Sie wird von einem jungen Kavalier geliebt, ebenfalls Verwandten dieses Hauses (Fritz Hurlebusch), der seine Kousine (Doris) heiraten soll. Das junge Mädchen wird von dieser und ihrem Anhange (im Kotzebue die Mutter der Doris) misshandelt und mit Gefangenschaft im Kloster bedroht. Sie schreibt einen Brief an ihren Vater ohne Unterschrift; dieser wird daher so ausgelegt, als ob er an einen Liebhaber geschrieben sei. Weiterhin wird das junge Mädchen verdächtigt, die Summen, die sie an ihren abwesenden Vater, einen alten Soldaten, geschickt hat, entwendet zu haben, bis ihr Geliebter, von dem sie sie empfangen, diesen Irrtum aufklärt. Dies sind die beiden Stücken gemeinsamen Züge, die sich bei Kotzebue freilich vielfach verändert und mit anderen Motiven verarbeitet finden als in der *Nanine*.

[1]) Es ist dies die durch Lessing's *Dramaturgie* einmal eingebürgerte Übersetzung.

[2]) Man vergleiche über diese Streitigkeiten die ausführlichen Darstellungen bei Desnoiresterres, tome V *(Voltaire aux Délices)*, S. 453—500, bei demselben in der *Comédie satirique*, S. 133—136, und bei Mahrenholtz I, 236—230, II, 116—118.

[3]) Dieselbe findet sich in den *Œuvres de Voltaire*, Palissot 12, 57—76.

l'antre de Procope'[1]) zusammen. Inmitten der sich drängenden Schaar der Aristarche thront, redet, schreit, diskutiert und kritisiert ein Mann:

à lourde mine,
Qui sur sa plume a fondé sa cuisine,
Grand écumeur des bourbiers d'Hélicon,
De Loyola chassé pour ses frédaines,[2])
Vermisseau né du cu de Desfontaines,
Digne en tout sens de son extraction,
Lâche Zoïle, autrefois laid giton:
Cet animal se nommait Jean Fréron.
(Œuvres, éd. Pal. 12, 61.)

Il m'enseigna comment on dépeçait
Un livre entier, comme on le recousait,
Comme on jugeait du tout par la préface,
Comme on louait un sot auteur en place,
Comme on fondait avec lourde roideur
Sur l'écrivain pauvre et sans protecteur. (ib., S. 62).

Dies ist das wenig schmeichelhafte Porträt Fréron's im *Pauvre Diable.* Man sieht, zart war Voltaire's Satire gerade nicht, das beruhte übrigens auf Gegenseitigkeit. Am meisten hatte sich der Dichter durch Fréron's Kritik des *Candide* (*l'Année littéraire* (1759) t. II, S. 203—210; Paris, 6. April 1759) und der *Femme qui a raison* (ib. (1759) t. VIII, S. 3—25; Paris, 30. November 1759) beleidigt gefühlt. Daher hatte er im *Journal encyclopédique* vom 1. Januar 1760 einen Brief veröffentlicht, in dem er alle ihm von Fréron widerfahrenen Unbilden aufzählte.[3]) Freilich hatte Voltaire hierbei mehr Bitterkeit durchblicken lassen, als ihm seine Klugheit hätte zulassen sollen.

Das liess sich natürlich der schlaue Fréron nicht entgehen. Er veröffentlichte in der *Année littéraire* eine Antwort voll satirischer Ausfälle gegen den Verfasser des Briefes vom 1. Januar. Dieselbe ist vom 26. Mai 1760 datiert. Zu dieser Zeit hatte Voltaire bereits die *Écossaise* verfasst, in der er Fréron nach seinem eigenen Ausdrucke „zum Teufel schicken" wollte. Natürlich leugnete Voltaire, der Verfasser zu sein, wie man das damals bei irgendwie gefährlichen Publikationen gern zu thun pflegte, und namentlich ihm, dem vielfach gefährdeten und verfolgten, zur zweiten Natur geworden war. Die *Écossaise*,

---

[1]) Über das *Café de Procope*, den Versammlungsort der Aristarche des XVIII. Jhd., vgl. G. Desnoiresterres, *la Comédie satirique* etc. S. 35.

[2]) Fréron war bekanntlich aus dem Jesuitenorden ausgestossen, stand übrigens immer noch mit demselben in Beziehungen und wusste ihn hier und da sehr geschickt gegen Voltaire auszuspielen.

[3]) Andere Angriffe und Sticheleien gegen Fréron finden sich u. a. in der *Pucelle*, besonders im 18. Gesange, s. *Œuvres de Voltaire*, Palissot, 10, 271 ff. u. die Anmerk. zum 18. Ges. *l. c.* S. 252—253, Nr. 6 u. 11.

versicherte er, wäre von einem Mr Hume, einem Bruder des bekannten schottischen Philosophen und Historikers, es sei eine englische Komödie, deren Nationalität das einfache Lesen ausser Zweifel stellen müsse.

Inzwischen war die *Écossaise* ballenweise nach Paris geschickt worden; Fréron wäre der letzte gewesen, der den Eindringling hätte übersehen können, den eine starke Partei unterstützte. Und so liess er denn am 3. Juni gegen das neue Stück einen langen Artikel vom Stapel. Da ich von demselben noch weiter unten ein paar Worte zu sagen haben werde, so kehre ich einstweilen zu Voltaire zurück.

Voltaire hatte wohl von Anfang an gefühlt, dass man den kühn gebildeten Namen *Frélon* bei einer Aufführung würde fallen lassen müssen, und er hatte gar bald einen Ersatz gefunden: *Il n'y a qu'à donner à Fréron le nom de* Guêpe, *au lieu de* Frélon; M. Guêpe *fera le même effet.* Und so wurde denn der Name *Frélon* in *Wasp* abgeändert, welches bekanntlich dieselbe Bedeutung im Englischen hat wie *guêpe* im Französischen. Nebenher erfolgten noch einige andere Änderungen, der fürchterlich karrikierte Fréron wurde wenigstens einigermaassen salon- und bühnenfähig hergerichtet.

Endlich soll das Stück erscheinen. Es ist eingeübt, durchgeprobt, alle Schwierigkeiten sind beseitigt, die Première ist auf den 26. Juli angesetzt. Da lässt am 25. „der Übersetzer der *Écossaise*, M. Jérôme Carré", ein kleines Rundschreiben „an die Herren Pariser" *(à Messieurs les Parisiens* ist es wörtlich betitelt) ergehen, „in der ehrlichen Absicht, den Schlichen seiner Feinde entgegenzuwirken und alle rechtlich Denkenden über das Stück des Herrn Hume gehörig aufzuklären". Jérôme Carré gesteht, sich geirrt zu haben, wenn er den Bruder des Schotten Hume als Verfasser genannt, es ist sein Vetter. Gleichviel, ist er darum weniger der Verfasser der *Écossaise?*

Ganz Paris war auf den Beinen und belagerte das Gebäude der *Comédie Française*, schon lange ehe die Thüren geöffnet wurden. Das Unerwartete geschah: Fréron wohnte der Vorstellung des Stückes bei, das geschrieben war, ihn zu vernichten; er wagte sich in das Theater, das, wie er wusste, Platz an Platz von seinen Gegnern besetzt war.[1] Er hatte noch mehr gethan. Mit einer Unverfrorenheit, um die ihn mancher seiner heutigen Kollegen beneiden könnte, hatte er die Schauspieler gebeten, doch ja nicht den Namen Frélon zu ändern; ja,

[1]) In dieser Beziehung gleicht Fréron einem Manne von freilich ganz anderem Schlage: auch Sokrates hat bekanntlich der Aufführung der *Wolken* des Aristophanes beigewohnt.

sie möchten nur ruhig seinen wirklichen Namen auf den Zettel setzen, wenn dies zu dem Erfolge des Stückes etwas beitragen könnte.

Ich halte es an der Zeit, auf den Inhalt des Stückes einzugehen, das an jenem denkwürdigen Abende über die Bretter ging:

Lord Monrose, ein alter schottischer Edelmann, hat sich in schwere politische Händel verstrickt, ist geächtet und durch die Intriguen eines persönlichen Feindes seiner sämtlichen Besitzungen verlustig geworden. Weib und Kind sind darüber im Elende gestorben, und der alte Edelmann irrt als Verfolgter von Ort zu Ort, trotz all' seiner Drangsale von dem e i n e n Gedanken getragen, an dem Sohne seines Feindes Rache zu nehmen, für die ihm von dessen Vater zugefügten Unbilden. Zu diesem Zwecke kommt er nach London und nimmt bei dem Biedermann Fabrice, einem Gasthofbesitzer, Wohnung. In dessen Hause hat sich auch eine junge Dame eingemietet, Lindane, die mit ihrer einzigen Dienerin, der treuen Polly, ein äusserst zurückgezogenes Leben führt und sich kümmerlich von Handarbeiten ernährt, vor allem bemüht, ihr Elend vor der Welt zu verbergen. Lindane, um es gleich vorwegzunehmen, ist Lord Monrose's Tochter, die einzige, welche den Untergang ihres Hauses überlebt hat. Ihr Vater hat sie — wohlverstanden! — seit ihrer Kindheit nicht wieder gesehen. Lindane war nach London gekommen, um die Begnadigung ihres Vaters durch Vermittelung von dessen altem Freunde Lord Falbridge zu erwirken; doch läuft während des Stückes die Nachricht von dem Tode des letzteren ein. Während ihres Aufenthalts in der englischen Hauptstadt hat Lindane den jungen Lord Murray kennen gelernt, den Sohn eben jenes Feindes ihres Hauses. Es hat sich ein Liebesverhältnis zwischen den jungen Leuten angesponnen, obwohl Lindane sehr wohl weiss, was der Geliebte den Ihrigen gegenüber für eine Stellung einnimmt. Lindane hat eine Nebenbuhlerin, Lady Alton, die frühere Geliebte Murray's, die dieser der jungen Schottin wegen verlassen hat. Lady Alton erscheint in dem Café des Fabrice. Zuerst sucht sie ihrer Gegnerin durch ihr Auftreten als Dame von Stande zu imponieren, um sie von ihrem Verhältnisse mit Murray zurückzubringen. Als das nicht verfängt, zeigt sie ihr Bild und Briefe Murray's, die sie früher von diesem empfangen, in der Hoffnung, die Rivalin von der Untreue des Angebeteten zu überzeugen. Lindane wird tief betrübt, bleibt aber fest, und nun erniedrigt sich die stolze Dame selbst zu einem Bestechungsversuche. Als alles erfolglos bleibt, wendet sie sich an den Zeitungsschreiber Frélon, um Lindane als Verdächtige bei der

Polizei zu denunzieren. Da haben wir unsern Fréron, der in der *Écossaise* die wenig beneidenswerten Ämtchen eines Zeitungsschreibers (im niedrigsten Sinne), Reporters, Intriganten und Spions vereinigt. Auch Frélon hat sich in seiner Weise in Lindane verliebt, aber von ihr ebenso wohl wie von ihrer Dienerin Polly zurückgewiesen, zugleich von dem Motive der Rache und dem noch schmählicheren des unlauteren Gelderwerbes geleitet, leiht er der Lady Alton bereitwillig seinen Beistand. Lindane soll verhaftet werden. Da leistet Freeport, ein reicher Kaufmann der City, der sich vorher in einer etwas ungezogenen Manier bei ihr eingeführt hatte, aber im Grunde der beste Mensch von der Welt ist, grossmütig Bürgschaft für das junge Mädchen. Dieser Unfall erweckt die Aufmerksamkeit des alten Lord Monrose für seine Landsmännin; er macht ihre Bekanntschaft und erkennt seine Tochter.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, dass Lord Murray noch gar nicht aufgetreten ist. Dieser hat sich in der That mehrere Tage lang nicht bei der Geliebten sehen lassen. Kein Wunder, dass diese endlich selber an seine Untreue glaubt und sich bereit erklärt, mit dem Vater London zu verlassen. Indessen die Ursache von Murray's Fernbleiben war eine andere. Dieser hatte Namen und Herkunft seiner Geliebten erfahren — natürlich durch Frélon, der sie ihm mitgeteilt, ohne zu ahnen, welchen Dienst er der erwies, die er hasste und verfolgte. Lord Murray hat die Tage seiner Abwesenheit benutzt, um für die Begnadigung Lord Monrose's alle Hebel in Bewegung zu setzen. Als er endlich kommt, ist Lindane gerade im Begriff, mit ihrem Vater abzureisen. Alles klärt sich auf. Lady Alton hat verloren, Frélon zieht, mit Schmach und Schande bedeckt, von dannen. Die beiden Lords erkennen sich. Aber in dem Augenblicke, wo der alte Monrose seinen Degen zieht, überreicht ihm Murray das Begnadigungsdokument; man versöhnt sich, und Lord Monrose, anstatt sich mit einem Gegner zu schlagen, umarmt seinen Schwiegersohn.

Von allen Persönlichkeiten dieses Stückes nimmt ohne Zweifel Frélon das meiste Interesse in Anspruch. Hören wir sein Debut in der ersten Szene des ersten Aktes, wo er, in einem Winkel sitzend, die Zeitung liest: *Que de nouvelles affligeantes! des graces répandues sur plus de vingt personnes! aucune sur moi! Cent guinées de gratification à un bas-officier, parce qu'il a fait son devoir; le beau mérite! Une pension à l'inventeur d'une machine qui ne sert qu'à soulager des ouvriers! une à un pilote! des places à des gens de lettres! et à moi rien! Encore, encore, et à moi rien!* (Er wirft die Zeitung fort und wandert auf und

ab.) *Cependant je rends service à l'État, j'écris plus de feuilles que personne, je fais enchérir le papier ... et à moi rien! Je voudrais me venger de tous ceux à qui on croit du mérite. Je gagne déjà quelque chose à dire du mal, si je puis parvenir à en faire, ma fortune est faite: J'ai loué des sots, j'ai dénigré les talens: à peine y a-t-il de quoi vivre; ce n'est pas à médire, c'est à nuire qu'on fait fortune* (I, 1, 187—188, éd. Pal.).

Ce refrain de Frélon 'et à moi rien!' sagt Palissot *(l. c.* Anm. 1), *nous paraît caractériser parfaitement un envieux sans mérite, qui s'indigne intérieurement de toutes les récompenses accordées à des gens qui valent mieux que lui.* Ganz richtig, dieser Refrain ist recht hübsch. Aber der ganze Monolog leidet, wie Grimm, der tiefer auf die Sache einging, nachgewiesen hat, an einem entschiedenen Fehler, dem schon öfter charakterisiertem Grundfehler Voltaire'scher Komik. *De bonne foi*, sagt Grimm (*Correspondance littéraire*, 15 juin 1760, éd. Tourneux IV, 246), *jamais personne s'est-il parlé a soi-même aussi bêtement? Y a-t-il là une seule de ces finesses avec lesquelles la méchanceté et l'envie savent si bien se défigurer le mérite des choses et des personnes?*[1])

---

[1]) Grimm hat entschieden recht. Der Monolog Frélon's, so genommen wie er hier ist, wäre die grausamste Selbstironie, die jemals ein Mensch gegen sich ausgesprochen. So etwas passt ganz gut in eine Satire, aber nicht in ein Lustspiel, denn es ist völlig undramatisch. Grimm hat bei dieser Gelegenheit die höchste Forderung erfüllt, die man an den Kritiker stellen kann: er hat nicht allein getadelt, sondern besser gemacht. Auf eine recht einfache Weise: *C'est en faisant tenir à un autre*, sagt er, *à Fabrice, par exemple, la plupart des propos que Frélon se tient à lui-même, qu'on sentira combien ils sont déplacés et faux dans la bouche de celui-ci.* In der That, wenn man bei Grimm dies seltsame Exempel einer dramatisierten dramatischen Szene betrachtet, so sieht man, dass alles wunderschön zusammenstimmt:

Frélon, die Zeitung lesend, und Fabrice, seine Stube kehrend.

Frélon. *Que de nouvelles affligeantes! ... Des grâces répandues sur plus de vingt personnes! ... aucune sur moi! ... Cent guinées de gratification à un bas-officier!*

Fabrice. *Parce qu'il a fait son devoir: le beau mérite!*

Frélon. *Une pension à l'inventeur d'une machine!*

Fabrice. *Qui ne sert qu'à soulager des ouvriers.*

Frélon. *Une à un pilote! Des places à des gens de lettres!*

Fabribe. *Voilà en effet, des hommes bien utiles!*

Frélon. *Et à moi rien!*

Fabrice. *Cependant vous servez l'État; vous écrivez plus de feuilles que personne; vous faites enchérir le papier ...*

Frélon. *Et à moi, rien! ... Encore? encore? ... et à moi rien! Oh, je me vengerai ...*

Fabrice. *De tous ceux à qui l'on croit du mérite? ce sera fort bien fait, monsieur Frélon; mais écoutez-moi. Vous gagnez déjà quelque*

Dasselbe liesse sich von dem Selbstgespräche Frélon's sagen, als er, mit Schimpf und Schande bedeckt, die Bühne verlässt: *Tout le monde me dit des injures et me donne de l'argent; je suis bien plus habile que je ne croyais* (IV, 2, S. 260 Pal.). Auch hier hört man wieder den Satiriker, nicht den Komödiendichter Voltaire.

Wirklich dramatisch wird diese Satire aber da, wo Voltaire, wie er hätte immer thun sollen, seine Satire den Mitspielern in den Mund gelegt, welche dem Fréron alle mit grosser, hier und da vielleicht übergrosser Verachtung begegnen. Als er sich einfallen lässt, der Lindane die Kur zu machen, äussert deren Dienerin ihm gegenüber: *Ma maîtresse est d'une sorte qu'il faut respecter: vous êtes fait tout au plus pour les suivantes* (I, 4, S. 198 Pal.); ein andermal als sie ihn betrachtet, entschlüpft ihr ein *fi donc* (I, 4, S. 200 Pal.). Er wird verächtlich geduzt von Lord Murray und Lady Alton, und diese letztere kann nicht umhin zu bemerken: *Je sens que je prendrais contre lui le parti de ma rivale* (II, 4, S. 217).

Nicht minder wirksam ist die eines Revolverjournalisten so recht würdige Logik, welche der Dichter dem Frélon in den Mund gelegt hat. Man lese seinen Kommentar zu den Worten Polly's:

Nous sommes très à notre aise, nous ne craignons rien, et nous nous moquons de vous.

Frélon.

Elles sont très à leur aise, de-là je conclus qu'elles meurent de faim: elles ne craignent rien, c'est-à-dire qu'elles tremblent d'être découvertes . . . Ah, je viendrai à bout de ces aventurières, ou je ne pourrai.

(I, 4, S. 200—201 Pal.)

Diese Logik bildet einen würdigen Teil seiner schauderhaften sophistischen Gesamtphilosophie: *La vérité a besoin de quelques ornemens; le mensonge peut être vilain; mais la fiction est belle; qu'est-ce, après tout, que la vérité? la conformité à nos idées: or ce qu'on dit est toujours conforme à l'idée qu'on a quand on parle; ainsi il n'y a point proprement du mensonge* (II, 3, S. 216 Pal.).

Alles dies passt zu dem Theater-Frélon gar nicht übel, und vom rein dramatischen Standpunkte liesse sich kaum etwas dagegen einwenden. Anders, wenn wir die *Écossaise* als **satirische** Komödie betrachten, was sie doch nun einmal ist. Der wirkliche Fréron behauptete ungeniert (in dem bereits angezogenen

---

chose à dire du mal; si vous pouvez parvenir à en faire, votre fortune est faite. Vous avez loué des sots, dénigré les talents, mais à peine y a-t-il de quoi vivre: ce n'est pas à médire, c'est à nuire qu'on fait fortune.

Artikel vom 3. Juni 1760),[1]) sich in diesem Zeitungsschreiber garnicht wiedererkennen zu können, in diesem Zeitungsschreiber, von dem er nicht unrichtig sagte: *On lui donne les qualifications d'écrivain de feuilles, de fripon, de crapaud, de lézard, de couleuvre, d'araignée, de langue de vipère, d'esprit de travers, de cœur de boue, de méchant, de faquin, d'impudent, de lâche coquin, d'espion, de dogue* etc. In der That ist der Frélon der *Écossaise* eine stark verzerrte Karrikatur des Pariser Journalisten. *Les traits*, sagt Palissot *(Préface de l'éditeur, Œuvres de Voltaire,* 6, 173), *étaient fort exagérés; Fréron avait dans l'esprit plus de malice que de noirceur, et ses torts tenaient moins à son caractère qu'à son métier.* So konnte denn auch der listige Fréron mit feiner Ironie die Ansicht aussprechen, das Stück könne garnicht von Voltaire sein: *M. de Voltaire auroit-il jamais osé traiter quelqu'un de fripon? Il connoît les égards: il sçait trop ce qu'il se doit à lui-même et ce qu'il doit aux autres.*

Nächst der Satire gegen Fréron, die Voltaire, wie gesagt, durch arge Übertreibungen selbst geschädigt hat, und abgesehen von der sonderbaren Figur Freeports, interessiert in der *Écossaise* wohl am meisten das bis auf Einzelheiten gut gezeichnete Verhältnis zwischen der Lindane und der Lady Alton. *C'est l'amour de tempérament dont lady Alton veut parler*, sagt Palissot von dem interessanten Zwiegespräche der beiden in II, 2 (S. 210 bis 211 Pal.); *Lindane, qui en éprouve un plus doux, lui répond très-plaisamment sans avoir envie d'être plaisante.*

Lady Alton.

Connaissez-vous les grandes passions, Mademoiselle?

Lindane.

Hélas, Madame! voilà une étrange question.

Lady Alton.

Connaissez-vous l'amour véritable, non pas l'amour insipide, l'amour langoureux, mais cet amour-là, qui fait qu'on voudrait empoisonner sa rivale, tuer son amant, et se jetter ensuite par la fenêtre?

Lindane.

Mais c'est la rage dont vous me parlez-là.

Lady Alton.

Sachez que je n'aime point autrement, que je suis jalouse, vindicative, furieuse, implacable.

Lindane.

Tant pis pour vous, Madame.

Diese „Unversöhnlichkeit" des Charakters erinnert an die Baronin de l'Orme; Lady Alton hat mit dieser auch die Eigentümlichkeit gemein, sich gern in Ausdrücken zu ergehen, die ihrem Stande nicht angemessen sind.

[1]) In diesem Artikel brachte Fréron auch eine Analyse und eine Kritik der *Écossaise*.

Ganz das Gegenteil nun ist Lindane, die Repräsentantin der sanften, melancholischen, selbstlosen Frauenliebe. Sie denkt eigentlich an nichts als den Geliebten, und selbst in Augenblicken der eigenen Gefahr, bricht nach jedem Worte wieder die Unruhe um den Entfernten in dem schwermütigen Ausrufe hervor: *Murray ne revient point, milord Murray ne viendra point.* Zugleich ist dieses schwärmerisch liebende, sanfte Mädchen nicht ohne edlen weiblichen Stolz: *Ce n'est point la pauvreté qui est intolérable, c'est le mépris: je sais manquer de tout, mais je veux qu'on l'ignore* (I, 5, S. 202 Pal.).

Da ich von der Lindane noch ausführlicher im zweiten Teile meiner Abhandlung zu sprechen beabsichtige, so gehe ich hiermit zu einer kurzen Charakteristik ihrer Dienerin über. Polly hat eine schwärmerische Verehrung für die edle Gesinnungsweise ihrer Herrin; sie glaubt deren heroische Gefühle zu teilen und teilen zu müssen, was bei ihrer durchaus realistischen Natur mitunter echt komisch wirkt. Doch zeigt das arme Mädchen auch wahren Heroismus, insofern sie selbstlos und mit aufopfernder Treue die Armut ihrer Herrin teilt: *Madame, j'aimerais mieux mourir auprès de vous, dans l'indigence, que de servir des autres.* (I, 1, S. 203 Pal.) Dadurch hat sie sich denn ein Recht erworben, sich nach Weise alter treuer Diener mit ihrer Herrschaft eins zu fühlen und zu wissen: *Nous sommes très à notre aise, nous ne craignons rien, et nous nous moquons de vous.* (I, 4, S. 200 Pal.) Dieses tritt oft in recht komischer Weise hervor: *Hélas*, sagt sie zu Lord Murray, *votre absence lui a causé aujourd'hui un assez long évanouissement, et je me serais évanouie aussi, si je n'avais pas eu besoin de mes forces pour la secourir.* (IV, 3, S. 261). Nur in einem Punkte ist sie echte Soubrette, die von dem Stolze ihrer Herrin nichts weiss — inbezug auf Trinkgelder: *Milord, j'accepte vos dons; je ne suis pas si fière que la belle Lindane, qui n'accepte rien, et qui feint d'être à son aise, quand elle est dans l'extrême indigence.* (III, 4, S. 261 Pal.)

Erinnert Polly in dem Verhältnis zu ihrer Herrin manchmal an Lessing's Franzisca, so ist Fabrice sicherlich der diametrale Gegensatz zu dem schuftigen Wirte in *Minna von Barnhelm.* Wie Ponsard in seinem Dubois (in der *Bourse)* das Ideal eines Wechselagenten, so hat Voltaire in Fabrice das Ideal eines Gasthofbesitzers „aus der guten, alten Zeit" geschildert, wenn es jemals eine Zeit gegeben hat, wo ein Hôtelier ein armes junges Mädchen bei sich aufnimmt, ihr „Kost und Logis" zu halbem Preise lässt, und ihr sogar das Essen aufnötigt, als er merkt, dass sie nichts geniessen will, weil sie nicht bezahlen kann.

(I, 6, S. 207 Palissot). Das komische Element in dem Charakter Fabrice's ist seine grenzenlose Geschwätzigkeit, mit der er alles wieder verdirbt, was er Gutes gethan, und seinen Schützling in die grösste Gefahr bringt.

Man hat Voltaire den Humor abgesprochen; wenn ich nicht irre, ist es u. a. Hettner, der diesen Mangel an dem Dichter hervorhebt. Im allgemeinen mag das auch seine Richtigkeit haben, aber Freeport hat entschieden einen humoristischen Anstrich. Kein Wunder, dass, wie Palissot bemerkt, diese Figur zu dem Erfolge des Stückes wesentlich beigetragen hat. Die fünfte Szene des zweiten Aktes, wo er sich auf eine so sonderbare Weise bei Lindane einführt, hat etwas höchst originelles. Freilich ein Sonderling, aber ein edler Sonderling, der Thüren eintritt, um sich bei fremden Leuten einzuführen, denen er Wohlthaten erweisen will! Ohne Lindane zu kennen, ohne die geringste Sicherheit ihrerseits zu haben, bietet er ihr eine bedeutende Summe an, leistet, als das unglückliche Mädchen verhaftet werden soll, Bürgschaft, und will ihr bei ihrer bevorstehenden Abreise eine noch grössere Summe aufdringen. Freilich liebt Freeport Lindane, aber der Dichter hat es nur so zart angedeutet, dass auch nicht der leiseste Verdacht auf den wackern Citykaufmann fallen kann, als handle er aus Interesse. Er ist sich selbst seiner geheimen Liebe nicht recht bewusst, und würde, wenn sie ihm jemand auf den Kopf zusagte, voll Verachtung eine so schwächliche Seelenstimmung ableugnen. Hören wir indessen seinen ärgerlichen Monolog, als ihm der stattliche Lord Murray die Kreise stört (V, 2, S. 277, éd. Pal.): *Ce milord-là vient toujours mal-à-propos; il est si beau et si bien mis qu'il me déplaît souverainement; mais après-tout, que cela me fait-il? j'ai quelque affection . . . mais je n'aime point.*

Die beiden Lords, Monrose und Murray, füllen ihren Platz aus; das dürfte über sie genug sein. Nur in der letzten Szene habe ich etwas zu erinnern (V, 6, S. 285—288 Pal.). Es heisst dort:

Lord Murray (à Monrose).
Vous êtes le père de cette respectable personne, n'est-il pas vrai?

Etwas weiter unten redet er ihn mit *père de la vertueuse Lindane* an. Das ist freilich der Ton der *comédie larmoyante* und zwar diesmal in der von Voltaire sonst verpönten echt la Chaussée'schen Färbung; er ist weder schön noch natürlich.

Hören wir weiter:

Lord Murray.[1])

Percez mon cœur d'une main, mais de l'autre prenez cet écrit, lisez et connaissez-moi (il lui donne le rouleau).[2])

Monrose.

Que vois-je? ma grace! le rétablissement de ma maison! O ciel! et c'est à vous, c'est à vous, Murray, que je dois tout! Ah, mon bienfaiteur! ... (il veut se jetter à ses pieds).

Das ist ein echter, rechter Theaterkoup nach französischem Geschmack. Mich stösst hier besonders ab, dass der alte Monrose sich zu den Füssen seines jugendlichen Feindes werfen will, sowie der Ausdruck *mon bienfaiteur*.

Der Erfolg des Stückes war, was bei den vielen trefflichen Zügen desselben einerseits und der Unbeliebtheit des Revolverjournalisten Fréron andererseits zu erwarten war, ein sehr grosser. Daher wendet sich Fréron in seinem, unter dem Namen *Relation d'une grande bataille* veröffentlichten Bericht über die erste Vorstellung nicht gegen das Stück selbst, sondern widmet seine Aufmerksamkeit lediglich dessen Erfolge. In seiner bekannten ironischen Schreibweise, aber voll kluger Mässigung, richtet er seinen Angriff gegen die zwölf- bis funfzehnhundert Voltairianer, die, wie er behauptet, unter dem Kommando der „Philosophen", der d'Alembert, Diderot u. s. w. und mit Hilfe einer starken bezahlten Klaque diesen Bühnenerfolg ihrem Meister hätten erringen helfen. Die *Relation* findet sich in Fréron's *Année littéraire*, 1760, t. V, S. 209—216 (vergl. Desnoiresterres *l. c.* 488—492).

Fréron versuchte, dem Dichter noch von einer anderen Seite beizukommen. Es wäre für ihn ein unzweifelhafter Erfolg gewesen, wenn er Voltaire die Originalität des Freeport hätte abstreiten können, der bekanntlich zu dem Erfolge so viel beigetragen. Er liess es an Mühe nicht fehlen. *Il m'a emprunté*, erzählt Favart (der bekannte Lustspiel- und Operettendichter, Verfasser der *Fée Urgèle*, des *Soliman II* u. s. w.), *le Théâtre de Goldoni, pour disputer à Voltaire le mérite de l'invention; il épluche la* Locandiera, il Filosofo inglese, il Calvaliere e la dama, *et* la Bottega del caffé; *il espère trouver des ressemblances avec l'Écossaise.* (Favart, *Mémoires et correspondance littéraires*, Paris,

[1]) Obwohl ich, wie schon oben bemerkt, mich überall genau an die Orthographie des mir vorliegenden Werkes, also in diesem Falle an die Palissot'sche Ausgabe halte, habe ich mich doch nicht entschliessen können, in den Personennamen so evident falsche Schreibungen, wie *Murrai* und *ladi Alton* mit herüberzunehmen.

[2]) Das Begnadigungs-Dokument.

Collin 1808, t. I, S. 77 f. *Lettres de Favart au comte Durazzo*, 1er août 1760).

Fréron hat seinen Versuch nicht ausgeführt. Und doch ist die *Écossaise* nicht völlig Original, doch finden sich Ähnlichkeiten und Beziehungen zwischen ihr uud einem der genannten italienischen Stücke, die eine Nachahmung von seiten Voltaire's ausser Zweifel setzen. Lessing sagt in seiner *Dramaturgie* (zwölftes Stück, ed. Schröter und Thiele S. 72—73) über die *Écossaise:* „Sie hat in einigen Charakteren mit der *Kaffeeschenke* des Goldoni etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frélon gewesen zu sein".

Eine Analyse des Goldoni'schen Werkes ergibt die Richtigkeit von Lessing's Bemerkung. Zuvörderst ist die Szenerie in beiden Stücken dieselbe: ein Kaffeehaus,[1]) das eine zu London, das andere in Venedig. Dann haben zwei Charaktere bei Goldoni eine evidente Ähnlichkeit mit zweien der *Écossaise*, Ridolfo und Don Marzio. Der Kafetier Ridolfo, Besitzer der *bottega*, scheint das Prototyp des Fabrice zu sein, dem er an Herzensgüte und Hilfsbereitschaft gleichkommt. Akt I, Szene 3 beschwört er den Spielhausbesitzer Pandolfo, nicht den Ruin des jungen Kaufmanns Eugenio herbeizuführen, der sein Geschäft über dem Spielen völlig vernachlässige. Wie Fabrice Lindane beschützt und verteidigt, so verteidigt Ridolfo die Tänzerin Lisaura gegen die verleumderischen Reden Don Marzio's (Akt I, Szene 5, 9 und 10). Das besondere Interesse des ehrlichen Venetianers gilt allerdings dem Sohne seines alten Herrn, dem Eugenio, der ausser den Geschäften auch seine treffliche Frau Vittoria über dem Spiele vergisst, dem er Tag für Tag mit dem Flaminio zusammen obliegt, einem leichtfertigen Gesellen, der unter dem Namen eines Grafen Leandro nach Venedig gekommen ist, nachdem er gleichfalls seine Gattin verlassen hat.

Eine besondere Gelegenheit, seinen redlichen Sinn zu zeigen, findet Ridolfo im zweiten Akte. Um seinen Freund nicht noch tiefer in die Hände des trügerischen Pandolfo geraten zu lassen, kauft er dem Eugenio Waaren zum Preise von 40 Zechinen ab, wovon er ihm aber trotz seiner Bitten nicht mehr als den vierten Teil ausbezahlt, um ihn abzuhalten, die ganze Summe gleich zu verjubeln. Ebenso beschützt er die Vittoria und verhindert sie, sich zu töten, als das arme Weib in ihrer Verzweiflung Hand an sich legen will (II, 22), und, als endlich der Gatte auf seinem

[1]) Allerdings haben wir uns die beiden „Kaffeehäuser" verschieden vorzustellen. Ridolfo's *bottega* ist ein italienisches Café, dasjenige des Fabrice eine Art *hôtel garni*, eine Restauration mit Logierhaus; ich sprach daher auch oben von einem „Gasthof".

Wege umkehrt und sich zu bessern verspricht, setzt er die Vergebung seines Frevels bei der Gekränkten durch. (Akt III, Szene 4 und 6). Ebenso nimmt er sich der Placidia, der Gattin Flaminio-Leardo's, an und weiss auch dieses Ehepaar wieder zu versöhnen (III, 15).

Ist Ridolfo vielleicht das Vorbild des ehrlichen Londoner Kaffeehausbesitzers gewesen, so hat sicherlich Don Marzio zu dem Bilde Frélon's einige Züge geliefert. Wie Frélon ist der Neapolitaner ein Schuft, aber ein viel gründlicherer noch als der arme Zeitungsschreiber. Er verleumdet Jedermann: von der Tänzerin Lisaura weiss er zu erzählen, dass sie allerlei Liebhaber durch ein Hinterpförtlein einlässt; ebenso kann er von der unglücklichen Placidia saubere Geschichten vorbringen. Ihm muss man etwas anvertrauen, wenn man wünscht, dass es die Spatzen noch selbigen Tages von den Dächern pfeifen sollen. Das beweist die Geschichte mit den Berloques (Akt I, Szene 3). Mehr noch: er ist Polizeispion, was wieder lebhaft an den Frélon erinnert.

Bei diesen beiden handelt es sich in der That nicht allein um eine vage Charakterähnlichkeit: es finden sich in beiden Stücken Situationen, in denen Don Marzio und Frélon genau dieselbe oder eine verzweifelt ähnliche Rolle spielen. Wenn wir den Neapolitaner mit seinen zudringlichen Fragen und Anerbietungen den Eugenio belästigen sehen, (Akt I, Sz. 5, 8), so denken wir unwillkürlich an Frélon, wie er Monrose, Murray, Lady Alton seine Dienste aufdrängt, wie er alles wissen will und in alles hineinschnüffelt. II, 9 wird Don Marzio genau so bei der Tänzerin abgewiesen, wie dies Frélon von Lindane wird; III, 22 muss er das Café Ridolfo's verlassen wie Frélon (II, 4, S. 253 Pal.) dasjenige des Fabrice.

Endlich ist ein charakteristischer Umstand in beiden Werken derselbe: die von der poetischen Gerechtigkeit über die Elenden verhängte Strafe ist in dem einen wie in dem anderen Stücke keine juristische, sondern eine rein sittliche: beide ziehen sich die allgemeine Verachtung der Edeldenkenden zu.

Das alles konnte dem Pariser Journalisten nicht verborgen bleiben, wenn er, wie Favart doch schreibt, die *Bottega* gelesen hat. Wenn sich Fréron dennoch hütete, von diesen seinen Studien der Welt etwas mitzuteilen, so war der Grund wahrscheinlich der, dass gerade der heikelste Punkt, seine eigene werte Persönlichkeit, wieder in recht unliebsamer Weise in den Vordergrund getreten wäre. Und so wird er denn, da er den Freeport dem Dichter nicht absprechen konnte, es vorgezogen haben, seine Entdeckungen über Don Marzio-Frélon-

Wasp-Fréron innerhalb der vier Wände seines Studierzimmers aufzubewahren.[1])

Der heutige Kritiker aber kann nicht verschweigen, dass der Don Marzio dem Frélon sogar im wesentlichen seine Färbung gegeben, und dass Voltaire sich hat verleiten lassen, vielmehr den schuftigen Neapolitaner zu kopieren als den bissigen Pariser Journalisten.

Auch die übrigen Hauptpersonen — einschliesslich des Freeport — hat Voltaire nicht erfunden, ebensowenig wie die wesentlichen Momente der Handlung, aber er hat sie nicht als Kopist einer fremden Hand nachgezeichnet, sondern er hat als wahrer Dichter die Wirklichkeit poetisch umgestaltet. Ein Abenteuer, dass seiner alten Freundin, Mlle de Livry, widerfuhr, hat ihm die Gestalten der Lindane, des Freeport und (wenigstens teilweise, vgl. oben) die des Fabrice geschenkt.

Suzanne-Catherine Gravet de Corsembleu de Livry, die Tochter eines königlichen Rates im Finanzbüreau, wurde im Jahre 1717 die Mätresse Voltaire's und blieb, nachdem dies Verhältnis durch Untreue von Seiten der Livry gelöst war, des Dichters Freundin. (Vgl. Desnoiresterres t. I *[la Jeunesse de Voltaire]*, S. 122—125.) Sie hatte von jeher eine grosse Vorliebe für die Bühne, und so debütierte sie im Jahre 1719 auf dem Theater der *Comédie Française* in der Rolle der Jocaste und derjenigen der Lisette in den *Folies amoureuses*, mit nur mässigem Erfolge (Desnoiresterres I, 175 u. ff.), und erschien wiederum auf der Bühne in zwei anderen Rollen in den Iahren 1721 und 1722 (Desnoiresterres *l. c.* 405). Sie ging darauf mit einer französischen Truppe nach England, wo diese in Not geriet und sich auflöste. In der äussersten Bedrängnis fand Suzanne bei einem Landsmanne ein Unterkommen, der in London ein Kaffeehaus besass. Dieser Brave, dem die Not des armen Mädchens naheging, erzählte ihr Unglück den Gästen (vgl. Fabrice). Einer der Stammgäste verlangte sie zu sehen, und da Suzanne niemanden empfangen wollte, sprengte er mit einem Fusstritte die Thüre ihres Zimmers (vgl. Freeport). *Nous voilà*, sagt Desnoiresterres (*l. c.* S. 406), *à quelques différences près, au premier acte de* l'Écossaise. *En effet, c'est mademoiselle de Livry que Voltaire a voulu peindre sous le nom de Lindane, comme le marquis de Gouvernet sous le nom de Freeport.* Der Marquis de Gouvernet nun, jener Stammgast,

[1]) Damit hatte der Kampf zwischen Voltaire und Fréron natürlich noch kein Ende. Über die späteren Zwistigkeiten bitte ich u. a. den Anfang des sechsten Bandes von Desnoiresterres' Werke *(Voltaire et J.-J. Rousseau)* zu vergleichen. Erst im Jahre 1776 wurde Voltaire durch Fréron's Tod von diesem lästigen und gefährlichen Gegner befreit.

der sich in der Weise Freeports bei der Livry eingeführt hatte, fasst eine leidenschaftliche Neigung für seine Landsmännin und bietet ihr seine Hand an. Die Schauspielerin ist indessen ehrenhaft genug, die vorteilhafte Verbindung, unter Hinweis auf ihre Verhältnisse, zurückzuweisen. Das einzige, was sie von ihrem Verehrer annimmt, sind einige Lotterielose, die sie wegen der Unwahrscheinlichkeit des Gewinnens für ein wertloses Geschenk ansieht. Aber das Glück will es anders. Suzanne gewinnt eine namhafte Summe, und nun, da sie reich geworden, verschmäht sie die zum zweiten Male angebotene Hand nicht. Desnoiresterres, der diese Geschichte ausführlich erzählt, schliesst mit den Worten: *Tout cela est bien romanesque et a bon besoin d'être couvert par le judicieux Beuchot.* Allerdings hatte die Livry in ihrem früheren Leben wenig von dieser hochidealen Denkweise verraten.[1])

Wie dem auch sei, Voltaire benutzte das im Jahre 1724 stattgehabte Ereignis in echt dichterischer Weise, als er, beinahe vierzig Jahre später, seine *Écossaise* verfasste.

Die *Écossaise*, um dies noch kurz zu bemerken, steht, ästhetisch betrachtet, der *Nanine* an Einheit des Gedankens, der Fassung, der Handlung nach, dagegen ist sie unzweifelhaft interessanter — ganz abgesehen von der Fréronepisode — durch grössere Mannigfaltigkeit, komische Charaktere, durch Kontraste, durch eine belebte Szenerie; denn, wie Palissot richtig bemerkt, ein inmitten einer grossen Stadt gelegenes, besuchtes Café ist ein gut gewählter Ort für eine bewegte dramatische Handlung.

---

[1]) Man denke an ihre Untreue gegen Voltaire, an ihre Liaison mit dem unbedeutenden Génonville (vergl. Desnoiresterres I, S. 125), ihr Leben in der *bohème*. Andererseits ist hervorzuheben, dass Voltaire zur Zeit, als das fragliche Abenteuer in London stattgefunden haben soll (1724), sogleich in Paris von demselben weiss und an M[me] de Bernières darüber schreibt. Freilich spricht er in diesem Schreiben nur von der Geschichte mit den Lotterielosen, nicht aber von den hochherzigen Gesinnungen der Livry (s. Brief an M[me] de Bernières, Nov. 1724, *Œuvres compl.*, éd. Hach. 32, 69—70). Die Livry, um das beiläufig zu sagen, wurde erst drei Jahre später Marquise de Gouvernet (Desnoiresterres *l. c.* 407—408). Als ihr Voltaire, einige Zeit nach ihrer Hochzeit, als alter Freund einen Besuch abstatten wollte, wurde er durch den Schweizer der Marquise zurückgewiesen. Voltaire rächte sich als echter Dichter in der reizenden Epistel *les Vous et les Tu. (Œuvres,* éd. Beuchot t. XIII, S. 78.) Er sah seine alte Freundin erst im Jahre 1778 wieder, als beide am Rande des Grabes waren. Über dieses ergreifende Wiedersehen bitte ich Desnoiresterres t. VIII *(Voltaire, son Retour et sa Mort)* S. 321—322 nachzulesen, auch vergleiche man desselben Werk III, S. 116, Anm. 2.

Kap. III.

Voltaire's letzte Komödien. (1760—1770.)

§. 1. *Le Droit du Seigneur, ou l'Écueil du Sage.* 1760. *(Das Herrenrecht* oder *Die Klippe des Weisen.)*

Œuvres, éd. Palissot, 6, 288—382. *Œuvres*, éd. Beuchot, 7, 213—323.

So bin ich denn zu der letzten Gruppe der Voltaire'schen Lustspiele gekommen, welche der Dichter in seinem Greisenalter verfasste. Freilich gehört hierhin, rein zeitlich betrachtet, schon die *Écossaise*, aber ich habe sie der vorhergehenden Gruppe angeschlossen, einmal wegen ihrer Beziehung zu dem bereits seit einer Reihe von Jahren herrschenden Streite mit Fréron, dann aber, weil sie noch voll und ganz auf dem Boden des rührenden Lustspiels steht, wenn auch der moralisierende Charakter nicht so stark hervortritt, wie im *Enfant prodigue* und der *Nanine*. Endlich zeigen jene letzten Komödien eine Abnahme der dichterischen Kraft Voltaire's, was man von der *Écossaise* keineswegs behaupten kann, die im Gegenteile zu seinen besten Komödien zählt. Wohl aber tritt diese Abnahme dichterischer Schöpfungskraft im *Droit du Seigneur* zu Tage, welches auch seiner Richtung nach nicht recht weiss, wo es hingehört: halb ist es rührend und halb lustig.

Das Stück wurde in vierzehn Tagen gedichtet (s. Brief an d'Argental, 30. April 1760, *Œuvres compl.* [Hach.] 37, 394) und fällt, wie die *Écossaise*, noch in das Jahr 1760. Voltaire, wie gewöhnlich in den Schleier der Pseudonymität sich hüllend, schrieb das Stück bald diesem, bald jenem mysteriösen Verfasser zu und änderte mehrfach im Texte und am Titel, an dem die Zensur Anstoss nahm, weshalb sie auch mit der Erlaubnis zur Aufführung sehr zurückhaltend war. (Vgl. *Œuvres de Voltaire*, éd. Beuchot 7, 215; Bengesco, *Bibliographie* I, 63.) Hieran war freilich neben der für das Regime Ludwig's XV. in der That unangenehmen Bezeichnung *Droit du Seigneur* die persönliche Rivalität des alten Crébillon schuld, der einem Stücke seines langjährigen Nebenbuhlers begreiflicherweise alle möglichen Hindernisse in den Weg legte. (Vgl. Desnoiresterres, t. VI *[Voltaire et J.-J. Rousseau]*, S. 146.) Erst am 26. November 1761 wurde die Approbation erteilt und das Stück unter dem zweiten Titel *l'Écueil du Sage* am 18. Januar 1762 auf dem *Théâtre-Français* gegeben. Das Stück gefiel, *malgré ses défauts et ses disparates*, wie Desnoiresterres sich ausdrückt *(l. c.* S. 109). Damals war es in fünf Akten (und gereimten Fünffüsslern) abgefasst, später kürzte es Voltaire auf drei Akte, doch wurde

es in dieser Gestalt erst nach seinem Tode gespielt (am 12. Juni 1779).[1])

Der Titel *le Droit du Seigneur* stammt von jenem unter dem Namen *jus primae noctis* sattsam bekannten Rechte, welches in Frankreich auch *droit de cuissage* oder *droit de prélibation* genannt wird, und dem die neuvermählten Frauen der Hörigen unterworfen waren. Voltaire hat sich, wie wir unten noch näher sehen werden, in anerkennenswerter Weise bemüht, seinen verfänglichen Gegenstand mit möglichster Dezenz zu behandeln. (Vgl. Brief an d'Argental, 12. April 1760, *Œuvres complètes* [Hach.], 37, 378; Mahrenholtz II, 124.)

Der Marquis du Carrage hat den König Heinrich II. auf seinem Feldzuge gegen den deutschen Kaiser Karl V. begleitet. Ein junges Mädchen, Acanthe, wird auf seinem Schlosse als Kind des alten Dieners Dignant erzogen, dessen zweite Frau, Berthe, ein Teufel von einem Weibe, das junge Mädchen hasst und verfolgt. Dieses ist freilich in der Hauswirtschaft nicht sehr zu gebrauchen; über den Stand einer jungen Bauerndirne hinaus gebildet, zieht sie die Lektüre des Amadisromans der Küchenarbeit bedeutend vor. Sie soll den Pächter Mathurin heiraten, der von der lieblichen Erscheinung dieser zarten Blume angezogen, die robusteren Reize seiner früheren Geliebten vergessen hat, der Colette, eines frischen, kräftigen Bauernmädchens, die übrigens mit Acanthe zusammen aufgewachsen und befreundet ist. Diese letztere verdankt ihre bessere Erziehung einer alten Dame von Stande, Laure, die, zusammen mit einer Verwandten, Dormène, in tiefster Zurückgezogenheit in einem alten, verfallenen Schlosse der Nachbarschaft lebt. Acanthe, um es gleich zu sagen, ist die Tochter der Laure, welche letztere von einem Verwandten des Hauses Carrage zu einer Scheinehe verlockt worden war. Laure war schuldlos, sie glaubte die rechtmässige Gattin ihres Verführers zu sein. Man wolle diese verwickelten Verhältnisse genau festhalten, da sie zum Verständnis des Stückes notwendig sind. Um Laure wegen ihres vermeintlichen Fehltritts zu strafen, ist sie von dem dermaligen Oberhaupte des Hauses Carrage, dem Vater des Marquis, in jenes abgelegene alte Schloss verbannt worden.

Acanthe verabscheut ihren bäuerlichen Verehrer Mathurin, um so mehr, als sie eine geheime Neigung zu dem Marquis gefasst hat, den sie im voraufgehenden Jahre auf einem ländlichen Feste

---

[1]) In dieser Gestalt haben es Palissot und Beuchot gedruckt. Letzterer gibt die Fassung in fünf Akten in seinen Varianten, die ich selbstverständlich (s. unten) benutzt habe.

gesehen. Gern vereinigt sie sich daher mit der Freundin (Colette), um die Heirat zu hintertreiben. Zuerst wendet sich Colette an den Amtmann Métaprose, der ein höchst ergötzliches Verhör über das Liebesverhältnis unserer ländlichen Schönen anstellt. Da er aber nichts finden kann, was eine Einsprache gegen die Ehe des Untreuen rechtfertigen könnte, so muss er sie abweisen. Nun setzen die jungen Mädchen ihre letzte Hoffnung auf die (erwartete) Rückkehr des Marquis, dessen Vermittelung sie anflehen wollen. Inzwischen wollen sie bei ihrer Freundin Dormène auf dem alten Schlosse der Laure einen Unterschlupf suchen. Dieser Plan misslingt durch die Dazwischenkunft von Mathurin und Berthe, die mit Dignant und dem Amtmann kommen, um das Verlöbnis der Acanthe ins Werk zu setzen. Da meldet der eintreffende Kourier Champagne die unmittelbar bevorstehende Ankunft des Schlossherrn. Nun versucht Acanthe die Hochzeit hinauszuschieben, worin ihr Colette sekundiert. Dignaut wäre gern bereit, aber er wagt dies nicht in Gegenwart seiner Frau, und Berthe, die die Stieftochter gern aus dem Hause haben möchte, treibt zur Eile, nicht minder Mathurin, der gern die Sache vor der Ankunft des Gutsherrn abgemacht hätte, da ihm das „Herrenrecht" gar zu grosse Angst bereitet. So schreitet man zu der Verlobung. Inzwischen kommt der Marquis wirklich an, jubelnd begrüsst von den Dorfleuten. Colette drängt sich vor und bringt ihre und ihrer Freundin Klagen zur Sprache; der Marquis verspricht, dieselben bei Gelegenheit der Zusammenkunft untersuchen zu wollen, welche ihm mit der Verlobten (nicht Vermählten! wie es in unserem Stücke dargestellt wird) zusteht.

In der That besteht das ganze „Herrenrecht" in unserer Komödie in einer viertelstündigen Unterredung unter vier Augen zwischen der Braut und dem Gutsherrn, welcher letztere ihr bei dieser Gelegenheit gute Ratschläge und die üblichen Geschenke gibt. Indessen ist diese Viertelstunde für einen eifersüchtigen Bräutigam wie Mathurin gerade lang genug. Fügen wir hinzu, dass auch der Marquis eine lebhafte Neigung zu der schönen Acanthe gefasst hat; doch ist er mit seinem Verwandten, dem Chevalier Germance, eine Wette eingegangen, dass er keinerlei Thorheiten begehen, überhaupt sich in Acanthe nicht verlieben wolle. Der Chevalier ist ein jugendlicher Wildfang, der sich im stillen das saubere Plänchen ausgedacht hat, die Braut noch vor der Hochzeit zu entführen und so auf seine Weise das „Herrenrecht" zu geniessen, das ihm freilich nicht zusteht.

Die Unterredung des Marquis mit Acanthe ist sozusagen der Pivot des ganzen Stückes. Der Marquis ist erstaunt über den Adel der Gesinnung, den dieses einfache Bauernmädchen

verrät, nicht minder über die Eleganz ihrer Manieren, und ihre gewählte Ausdrucksweise. In gewisser Beziehung erinnert diese Szene an die erste Unterredung zwischen Nanine und dem Grafen (I. 7, tome V, S. 37 f. Pal.), wie auch der folgende Monolog des Marquis *(Droit du Seigneur* III, 8, S. 368 Pal.) an den der neunten Szene des I. Aktes in der *Nanine* (V, 43 – 44 Pal.) lebhaft anklingt. Nur mit dem Unterschiede, dass der Marquis sich seiner Neigung erst dann hingibt, als er erfahren, dass Acanthe von edlem Geblüte stammt.

Das erfährt er durch Dokumente, die ihm Acanthe von ihrem (Stief-) Vater Dignaut überbringt: Acanthe ist die Schwester des Chevaliers; denn dessen Vater war es, der Laure bethört. Diese Entdeckung aber macht der Marquis erst, als Acanthe längst fort ist. Der Chevalier hat sich ihrer Person bemächtigt und sie entführt. Allgemeine Bestürzung im Schlosse, noch mehr aber bei dem Grafen und Dignaut, die um das Geheimnis wissen. Da kehrt der Chevalier zurück, ohne sein schändliches Vorhaben ausgeführt zu haben. Die Schönheit und Unschuld, die Bitten und Thränen Acanthe's haben ihn gerührt. Er erfährt, an welchem Abgrunde er gestanden, umarmt seine Schwester, verspricht, sich zu ändern und wird an Dormène verheiratet, der er früher den Hof gemacht. Der Marquis gesteht, seine Wette verloren zu haben (daher *l'Écueil du Sage)*, Acanthe wird Schlossherrin und Colette Frau Pächterin.[1])

Wirft man einen Blick auf die Charakterzeichnung, so findet man zunächst in dem Marquis einen alten Bekannten wieder, wenigstens jemand, der einem solchen sehr ähnlich sieht. Ich meine mit letzterem den Grafen in der *Nanine.* Wie jener ist unser Marquis ein wahrer Edelmann, im besten Sinne des Wortes, jung, tapfer, einnehmend und liebenswürdig. Auch eine philosophische Ader hat dieser junge Kavalier, der die Ruhe und den Frieden seines Landgutes dem Lärm des Krieges und dem schalen Treiben des Hofes vorzieht. Doch steht er als Realist (freilich Realist im guten Sinne) dem mehr idealistisch angelegten Grafen gegenüber. Der Gegensatz zwischen dem tüchtigen, denkenden Marquis und seinem leichtfüssigen, oberflächlichen Vetter, dem Chevalier, ist nicht ganz übel gezeichnet und spitzt sich an einer Stelle zu einer artigen Pointe zu: da nämlich, wo

---

[1]) Beuchot hat (vgl. oben) in seinen Varianten den IV. und V. Akt der früheren Fassung mitgeteilt. In dieser tritt Dormène ebenfalls auf, eine ganz unbedeutende Nebenfigur, deren Erscheinen indessen dem Dichter die Unannehmlichkeit erspart, alle Augenblicke von einer Person sprechen zu müssen, die während des ganzen Stückes hinter den Kulissen bleibt.

der Schelm von Chevalier an all der philosophischen Weisheit des Herrn Vetters, einem reizenden jungen Mädchen wie Acanthe gegenüber, zu zweifeln wagt:

> *Mais la sagesse est tant soit peu suspecte,*
> *Les plus prudens se laissent captiver,*
> *Et le vrai sage est encore à trouver.*
> (III, 1, S. 347 Pal.)

Wie zwischen den jungen Männern, so findet sich auch ein charakteristischer Kontrast, wenn auch ein Kontrast anderer Art, zwischen den beiden jungen Mädchen, Acanthe und Colette. Colette ist ein echtes Bauernmädchen, jung und frisch, derb und entschlossen, voll gesunden Menschenverstandes, aber ohne Bildung. Acanthe ist eine Verwandte der Nanine, von der sie sich aber durch einen gewissen aristokratischen Nimbus unterscheidet, der ihre edle Abkunft leise durchschimmern lässt:

> *. . . tu portes dans ton air*
> *Je ne sais quoi de brillant et de fier;*
> *A Mathurin cela ne convient guère,*
> *Et ce maraud était mieux mon affaire.*
> (II, 3, S. 327 Pal.)

Auch hat sie einen Anflug von romantischer Schwärmerei, dies junge Mädchen, von dem es heisst, dass es:

> *Ne parle point, et le soir en cachette*
> *Lit des romans que le Bailli lui prête.*
> . . . .
> *Et de descendre, après ce vol divin,*
> *Des Amadis à maître Mathurin —*

gewiss, das ist recht traurig; wer vermöchte es der jungen Schwärmerin nicht nachzufühlen?

Wir wollen indes auch diesem Mathurin einen Augenblick widmen. Mathurin ist sicherlich wenig liebenswürdig, aber dafür keineswegs uninteressant. *Il est*, sagt Palissot (*Œuvres de Voltaire*, VI, 696, Anm. a.), *un rustre qui, sous un air de balourdise, commun à la plupart des paysans, ne manque ni de malignité ni de finesse.* Das erfährt man, wenn man die Ansichten dieses jungen Bauern über das „Herrenrecht" mit anhört. Der Amtmann verlangt von ihm, er solle die Heirat bis zum nächsten Tage aufschieben, an welchem der Gutsherr zurückkehre. Mathurin antwortet:

> *C'est pour cela que j'épouse aujourd'hui.*
>
> Le bailli.
>
> *Comment?*
>
> Mathurin.
>
> *Eh oui: ma tête est peu savante;*
> *Mais on connaît la coutume impudente*

> *De nos seigneurs de ce canton Picard.*
> *C'est bien assez qu'à nos biens on ait part,*
> *Sans en avoir encore à nos épouses.*
> *Des Mathurins les têtes sont jalouses.*

Der Amtmann setzt ihm nun historisch die Entstehung dieses Rechtes auseinander; die Ahnen der Edlen haben sich zu Herren der Vorfahren der bürgerlichen Bevölkerung gemacht. Da ruft der ehrliche Pachter aus:

> *Ouais! nos aïeux étaient donc de grands sots!*

und setzt hinzu:

> *Sommes-nous pas pétris*
> *D'un seul limon, de lait comme eux nourris?*
> *N'avons-nous pas comme eux des bras, des jambes?*
> *Et mieux tournés, et plus forts, plus ingambes?*
> . . . .
> *Sommes-nous pas cent contre un? ça m'étonne*
> *De voir toujours qu'une seule personne*
> *Commande en maître à tous ses compagnons,*
> *Comme un berger fait tondre ses moutons.* etc.
> (I, 1, S. 301 Pal.)

Wiederum das Durchblitzen philanthropischer Ideen und Tendenzen! Kein Wunder, wenn die Zensur an solchen Stellen Anstoss nahm!

Der Amtmann Métaprose ist eine Art von Universalgenie. *Il réunit*, sagt Grimm (*Correspondence littéraire* etc. éd. M. Tourneux, t. V, S. 24, 1. Februar 1762), *les dignités de baillif, de magister, de tabellion, que sais-je? toutes les grandes places du village.* Er ist eine Art ländlicher Schöngeist, der Griechisch und Latein versteht; in der ersten Szene des ersten Aktes (S. 295—296 Pal.) erklärt er dem Mathurin die Etymologie des Namens Acanthe. Seine hochwichtige Miene, als deren ständigen Begleiter wir uns den Amtsstock zu denken haben, erinnert an den Bürgermeiser im *Czar und Zimmermann.*[1]) Am meisten thut sich der Herr Amtmann natürlich auf seine juristische Würde und seine Kenntnis der Rechtsverhältnisse zu gute.

Seine Persönlichkeit tritt ins vollste Licht in dem ergötz-

---

[1]) Eine in gewisser Beziehung ähnliche Figur wie Métaprose ist der Amtmann in Voltaire's Roman *l'Ingénu* (1767). Auch dieser versteigt sich dazu, dem ehrlichen Huronen die Etymologie des Wortes *couvent* auseinanderzusetzen (*l'Ingénu ch. VI, Œuvres de Voltaire,* Palissot, 14, 364). Leise Anklänge verschiedener Art — ob bewusste oder unbewusste wage ich nicht zu entscheiden — an das vorliegende Stück glaubte ich, um dies beiläufig zu bemerken, in *le Mariage de Figaro* von Beaumarchais zu finden.

lichen Verhöre, das er über das Liebesverhältnis der Colette anstellt (II, 1, S. 320—326 Pal.).

Es lohnt sich, diese Szene, nach übereinstimmender Ansicht aller Kritiker eine der besten in Voltaire's Komödien, etwas eingehender zu behandeln.

Le bailli.
Approchez-vous . . . faites la révérence,
Colette; il faut d'abord dire son nom!

Colette.
Vous l'avez dit, je suis Colette.

Le bailli (écrit).
Bon.
Colette . . . Il faut dire ensuite son âge.
N'avez-vous pas trente ans et d'avantage?

Colette.
Fi donc, Monsieur! j'ai vingt ans tout au plus.

Er fragt sie, ob sie Zeugen über ihren Umgang mit Mathurin beibringen könne; sie entgegnet:

Est-ce qu'on prend des témoins quand on s'aime?

Ihre Zeugen sind ihre Lämmer gewesen. Sie haben alles gesehen, aber sie sagen nichts. Der Amtmann erklärt ihr, dass ihre Klage wegen mangelnder Beweise nutzlos sei. Colette ruft trostlos:

Un Mathurin aura donc l'insolence,
Impunément d'abuser l'innocence!

Diesen Ausdruck versteht der Amtmann falsch:

En abuser? mais vraiment, c'est un cas
Epouvantable, et vous n'en parliez pas.
Instrumentons.

Hierauf weitläufige Untersuchung über die Frage, ob Mathurin, vielleicht unter Anwendung von Gewalt, der Ehre Colettens zu nahe getreten sei. Colette behauptet: „nein", ihre Ehre sei intakt.

Le bailli.
Que prétendez-vous donc?

Colette.
Être vengée.

Le bailli.
Pour se venger il faut être outragée.

Colette.
Ecrivez donc tout ce qu'il vous plaira.

Der Amtmann ist von der Reinheit der Ehre Colettens immer noch nicht recht überzeugt und fragt, ob sich vielleicht Spuren nachweisen liessen, die von einem Angriffe Mathurin's

zeugten. Diese Zumutung bringt Colette in hellen Zorn. Sie bedroht ihn mit Handgreiflichkeiten, dass er ihr derartige Dinge zutraue. *Vous n'avez prouvé rien*, erwidert der Amtmann kühl, *je vous déboute.* Colette fasst diesen Ausdruck als eine neue Beleidigung auf und wird noch ausfallender gegen den Amtmann. Dieser geht zornig ab. Acanthe kommt, und Colette beklagt sich über die Beleidigungen, die ihr widerfahren, u. s. w.

Diese Szene, die Fragen des Pedanten und die teils naiven, teils bewusst kecken Antworten des derben Landmädchens machen einen packend komischen Eindruck.[1])

Grimm hat das Stück einer eingehenden Analyse und Kritik unterzogen. (Die erstere findet sich *Correspondance littéraire* etc. éd. M. Tourneux t. V, S. 24—34, 1. Februar 1762; die letztere *ib.* S. 39—43, 15. Februar 1762.) Er findet zunächst an der Entführung der Acanthe durch den Chevalier mancherlei auszusetzen. *Il est contre toute vraisemblance*, sagt er, *qu'Acanthe échappe des mains de son ravisseur sans que son honneur ait souffert le moindre outrage: un étourdi comme Gernance aurait commencé par violer, ensuite il aurait écouté les remontrances de de sa belle . . . D'ailleurs quelle sottise à ce jeune homme de conduire sa proie au château de Dormène, et d'insulter, contre le but même de son enlèvement, une femme de conduite pour laquelle il a beaucoup d'estime.* Auch gegen die Charakterzeichnung des Chevalier hat Grimm Verschiedenes einzuwenden: *Le chevalier de retour de son enlèvement lorsqu'il paraît devant son parent, est dans la dernière consternation. S'il était instruit du danger qu'il a couru de violer sa propre sœur, il ne pourrait être plus confondu qu'il n'est: situation absolument fausse, parce qu'un étourdi comme Gernance ne se persuadera jamais d'avoir commis une faute grave en enlevant une paysanne.*

Dem ersten Vorwurfe Grimm's kann ich voll zustimmen, dem letzten nur teilweise. Der Chevalier hat bei seiner Rückkehr Gründe genug, um konsterniert zu erscheinen. Er ist von den Damen des Schlosses in einer wenig angenehmen Situation überrascht worden; zudem ist er sich bewusst, dem striktesten Befehle des Gutsherrn und Chefs der Familie, seines mächtigen Verwandten, in frivolster Weise zuwider gehandelt zu haben. Wenn anderseits Grimm hinzufügt, dass er, von der wahren Sachlage (nämlich, dass Acanthe seine Schwester ist) unterrichtet, sofort sein leichtes Wesen wieder herauskehre, so ist dieser Vorwurf

[1]) Diese lustige Szene des Stückes wurde bei der Aufführung durch die Polizei bis zur Unkenntlichkeit beschnitten. (Grimm, *Correspondance littéraire etc.* éd. M. Tourneux t. V., S. 43, 15. Febr. 1762.)

durchaus begründet; ebenso verspricht er im fünften Akte (Grimm hatte die erste Fassung des Stückes vor sich) mit einer der Situation wenig angemessenen Zweideutigkeit, er wolle von nun an stets bei ihr bleiben, obwohl er nichts weniger als verliebt in sie sei u. s. w.

Weit wichtiger aber ist Grimm's Bedenken gegen die Komposition des Stückes im Ganzen. Das Stück habe zwei grundverschiedene Gesichter: ein ernstes und ein komisches. *Les deux premieurs actes sont gais, comiques et quelquefois bouffons, les trois derniers sont graves, sérieux et intéressants, au point qu'on n'a pu faire reparaître aucun des acteurs des premiers actes.* Dies Lustspiel Voltaire's ist thatsächlich die lebendige Illustration dafür, wie bedenklich doch im Grunde die Mischung der komischen und rührenden Elemente im weinerlichen Lustspiele sei. Hier ist sie wenig gelungen, von einer Amalgamierung keine Rede: das Stück fällt in zwei völlig verschiedene Teile auseinander.

Sonderbarer oder vielmehr nicht sonderbarerweise gefiel der komische Teil des Werkes garnicht, während der rührende mit Applaus überschüttet wurde, sogar der vierte Akt (in der ersten Fassung), in welchem der verwickelte Roman der Vorgeschichte zur Sprache gebracht wird, der ebenfalls mit seiner Undurchsichtigkeit keineswegs zu den Vorzügen des Stückes gehört. Aber man hatte damals, wie Grimm u. a. klagen, das fröhliche Lachen Molière's verlernt und zog rührende und sentimental interessante Situationen und mit Sentenzen durchflochtene Dialoge der echten Komik des siebzehnten Jahrhunderts vor.

Noch verdient das *Herrenrecht* von einem andern Gesichtspunkte aus Beachtung. Es ist eines der ersten Beispiele des historischen Lustspiels im modernen Sinne. Voltaire hat sich ausgesprochenermassen bestrebt, historisch treu die Zustände des sechszehnten Jahrhunderts zu schildern. Man denke an den geschichtlichen Hintergrund der deutsch-französischen Kriege, an die Reden des Amtmanns Métaprose, an das schon im Titel ausgesprochene „Herrenrecht“, an die Lektüre des Amadisromans u. a. Ganz im Gegensatze hierzu hat er die bäuerlichen Typen seiner nächsten Umgebung entnommen. „Aus dem Realismus dieser Gestalten“, sagt Mahrenholtz (II, 124), „erkennen wir, wie schön der Gutsherr Voltaire sich in die Bauern seines Ferney hineingelebt hatte.“

In diesen, wie in manchen andern Beziehungen ähnelt das Stück dem folgenden Lustspiele Voltaire's:

§ 2. *Charlot, ou la comtesse de Givry.* 1767.
(*Karlchen* oder *Die Gräfin von Givry.*)

Œuvres, éd. Palissot, 7, 241—302. *Œuvres*, éd. Beuchot, 8, 281—340.

Dieses Stück wurde im Jahre 1767 verfasst und im September desselben Jahres auf Voltaire's Privattheater zu Ferney aufgeführt. (Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* (Paris, André, 1826) I, 264 *(Examen des Mémoires de Bachaumont).* Vgl. Brief Voltaire's an Audibert, 5. September 1767, *Œuvres complètes* (Hach.) 41, 389). Um dieselbe Zeit bereitete der Dichter das Stück zum Druck vor; die Lösung und der Schluss wurden verändert.[1]) So erschien es noch im Jahre 1767 und wurde in derselben Gestalt 1768 in den *Nouveaux Mélanges* wieder abgedruckt. (Die Änderungen werden besprochen in Voltaire's Briefen an Damilaville vom 18., 19. und 21. September 1767, *Œuvres complètes* (Hach.) 41, S. 390—399.) Desnoiresterres im siebenten Bande *(Voltaire et Genève)* seines gewaltigen Werkes erzählt uns (S. 428—429) von einer Vorstellung des Stückes auf dem *Théâtre de Châtelaine*, wo die gegen den Dichter fanatisierte Genfer Menge dasselbe auspfiff. Dieser Vorfall ist um so charakteristischer, als auf diesem Theater wie auf dem zu Ferney erlesene Schauspieler auftraten, M. und Mme La Harpe (Desnoiresterres *l. c.* S. 186), Lekain und Mlle Clairon (Desnoiresterres *l. c.* 430), wie einst auf den Schlössern Cirey und Sceaux Marquisen seine Stücke gespielt hatten.[2])

Betrachten wir einen Augenblick den von den braven Genfern ausgepfiffenen *Charlot:*

Auf dem Schlosse der Gräfin von Givry in der Champagne lebt ein junger „Marquis", vorgeblich der Sohn der Gutsherrin, in Wirklichkeit aber derjenige der Frau Aubonne, die als Amme ihr Kind gegen den echten Sohn der Gräfin vertauscht hat. Auch dieser ist auf dem Schlosse erzogen, aber in der bescheidenen Stellung eines Kindes der Aubonne. Der „Marquis" erweist sich als ein Mensch von recht ordinärem Schlage; er prügelt seine Untergebenen, stellt den Mägden nach und verprasst das Geld; für die Vorzüge der Bildung hat er dieselbe souveräne Verachtung wie für die Formen der Höflichkeit, und weder die Bitten der

---

[1]) Das Stück wurde auch auf dem Theater des Grafen d'Argental und im Jahre 1782 in der *Comédie Italienne* gespielt. (Vgl. Bengesco *a. O.*, S. 72.)

[2]) Nach diesen Änderungen ist das Stück in der Kehler, Palissotschen und Beuchot'schen Ausgabe abgedruckt. Beuchot gibt die ursprüngliche Fassung in seinen Varianten.

edlen Gräfin noch die Thränen der alten Amme vermögen das Geringste über ihn.

Im Gegensatze zu ihm ist Charlot ein junger Mann von tadellosem Benehmen, sehr wohlerzogen, ein anspruchsloser, aber feiner Kavalier und durchdrungen von einem edlen Ehrgeize. Deswegen hasst ihn der „Marquis“, um so mehr, als man ihm den Plebejer überall als Muster vorhält. Der Hass des „Marquis“ bricht in offene Feindseligkeit aus, als er seinen Gegner überrascht, wie er mit Julie ein Menuet einübt, mit Julie, der Verwandten der Gräfin und „Zukünftigen“ des „Marquis“. Die jungen Leute üben den Tanz für ein Fest ein, welches man zu Ehren des grossen Königs Heinrich IV. feiern will, welcher der Gräfin auf ihrem Schlosse einen Besuch abzustatten gedenkt. Charlot wird von dem „Marquis“ in brutaler Weise beleidigt, zeigt aber eine grosse Mässigung und Besonnenheit. Der Wüstling, über die Zurückhaltung seines Gegners noch mehr ergrimmt, überfällt ihn, als jener einige Guirlanden zur Ausschmückung des Schlosses anbringen will. Er zieht die Leiter fort, auf welcher Charlot steht und, als dieser sich von dem Falle erhebt, greift er ihn mit dem blanken Degen an. Aber Charlot, geschickter als sein Gegner, weiss sich gut zu verteidigen. Bei dieser Verteidigung tötet er seinen Gegner, ohne es zu wollen, durch einen unbedachten Stoss. Nach den Gesetzen muss er sterben.[1])

Deshalb Trauer und Wehklagen auf dem Schlosse. Denn Charlot war beliebt bei Hoch und Niedrig, die Komtesse liebte ihn wie Frau Aubonne, die ihre That gar oft bereute; von den Mädchen hatte jede zu ihm eine geheime Neigung, Babet die Kammerzofe, wie Julie, das adelige Fräulein. Julien's letzte Hoffnung ist die Gnade des Königs. Um diese anzuflehen, ist die Amme dem königlichen Zuge entgegengeeilt. Sie enthüllt dem Könige das Geheimnis der Herkunft Charlot's, ihre Aussagen werden durch ihren Mann, der als Soldat im königlichen Heere dient, beglaubigt. Die Amme kehrt zurück und überbringt der Gräfin mit der freudigen Nachricht, dass Charlot ihr Sohn sei, zugleich die andere seiner Begnadigung. Endlich erscheint der König, bestätigt die Aussagen der Aubonne und verheisst dem Sohne der Gräfin eine glänzende Laufbahn: *Votre fils combattra, Madame, à mes côtés.*

In der ursprünglichen Fassung überbringt ein Herr aus dem königlichen Gefolge, der Herzog von Bellegarde, der Gräfin die

[1]) Es versteht sich, dass, der Konvenienz der französischen Bühne gemäss und dem Charakter des Lustspiels entsprechend, diese letztgenannte Szene nicht aufgeführt, sondern erzählt wird. Charlot erscheint erst wieder, als die That geschehen ist.

freudenvolle Nachricht. Der Sohn der Amme erholt sich von seiner Wunde, die nicht tötlich gewesen, und wirft sich der Gräfin zu Füssen, um ihre Verzeihung für seine Roheiten zu erbitten. Diese Fassung ist unleugbar gezwungener und schwächer, andererseits entspricht sie freilich mehr dem Lustspielcharakter.

Der Marquis ist als Typus eines rohen, innerlich ungebildeten und brutalen Menschen — einige Übertreibungen abgerechnet — ganz angemessen geschildert. Seine Brutalität, seine stupide Ignoranz geben kein übles Relief ab für die Höflichkeit, die Besonnenheit, die Klugheit Charlot's. Doch ist dieser ganz entschieden ins Unnatürliche idealisiert; was einem besonders auffällt, wenn man das Benehmen des jungen Mannes nach seiner Verhaftung betrachtet. Als er hört, dass die Amme, seine (vermeintliche) Mutter, das Schloss verlassen, ruft er aus:

> *Elle ne veut plus voir un fils infortuné,*
> *Indigne de sa mère, et bientôt condamné* etc.
> (III, 1. S. 292 Pal.)

In diesem Stile hält er eine längere Deklamation;[1]) dass er im Grunde ganz unschuldig ist — da er den Marquis doch nur in der Notwehr getötet — das fällt ihm garnicht ein. Eine derartige „Tugend“ mag bei einem weiblichen Charakter, einer Nanine etwa, noch gefallen, bei einem Manne bekommt sie einen widerlichen, weibischen Anstrich.

Die Gräfin ist eine zärtliche Mutter, dabei eine verständige, einsichtsvolle Frau. Palissot vergleicht sie mit der Euphémie im *Indiscret*. Luchet (III, 267) macht auf eine sehr hübsche Stelle in einem Dialoge zwischen der Gräfin und dem „Marquis“ aufmerksam, eine Stelle, die an Euphémie's Unterhaltung mit ihrem Sohne erinnert:

> Le marquis.
> *Je suis fort naturel.*
> La comtesse.
> *Oui, mais soyez aimable.*
> *Cette pure nature est fort insupportable.*
> *Vos pareils sont polis; pourquoi? c'est qu'ils ont eu*
> *Cette éducation qui tient lieu de vertu:*
> *Leur ame en est empreinte; et si cet avantage*
> *N'est pas la vertu même, il est sa noble image.*

---

[1]) Beachtenswert ist der Schluss dieser Tirade:

> *Vous tous qui m'écoutez, pardonnez-moi mes pleurs,*
> *Ils ne sont pas pour moi . . . la source en est plus belle.*
> *Adieu . . . conduisez-moi.*

Natürlich spricht er von Julie. Wir haben hier ein Beispiel der bekannten französischen Bühnengalanterie, die freilich so unpassend wie möglich in einer Szene ist, in der es sich um Leben oder Sterben handelt.

Il faut plaire à sa femme, il faut plaire à son Roi,
S'oublier prudemment, n'être tout à soi,
Dompter cet humeur brusque où le penchant vous livre,
Pour être heureux, mon fils, que faut-il? savoir vivre.
(I, 5, S. 263 Pal.)

Im übrigen gilt von diesem Stücke, was ich schon hätte vom vorigen sagen können: am besten sind Voltaire die niedrig-komischen Figuren, vor allem die Bauern gelungen. „Die vornehmen Personen des Stückes fallen aus ihrer Zeit heraus", sagt Mahrenholtz (II, 124), „und bewegen sich in den Anschauungen des achtzehnten Jahrhunderts, während die ländlichen Figuren und Verhältnisse wieder ganz naturgetreu geschildert sind, so dass also bei der Aufführung des Stückes zu Ferney (Oktober 1767)[1]) sowohl die vornehmen Gäste, wie die neugierig herbeiströmenden Landleute sich selbst porträtiert finden konnten."

Unter diesen ländlichen Figuren nimmt entschieden Mme Aubonne das grösste dramatische Interesse in Anspruch wegen des Konfliktes, der sich in ihrer Seele abspielt. I, 3 (S. 257 Pal.) macht sie dem „Marquis" Vorwürfe wegen seiner masslosen Roheit. Man findet es natürlich, dass die alte „Amme" sich berechtigt glaubt, dem jungen Herrn auch gelegentlich ein derbes Wort zu sagen. Doch hat der Dichter zugleich auf geschickte Weise angedeutet, dass es die Thränen einer Mutter sind, die aus den Augen der alten Amme hervorquellen, und dass ihre mütterliche Zärtlichkeit sich gekränkt fühlt, wenn sie ihn so roh und so verächtlich gegen ihr Dreinreden sich gebaren sieht:

Tant de brutalité
Sied horriblement mal aux gens de qualité.
Je vous l'ai dit cent fois; mais vous n'en tenez compte.
Vous me faites mourir de douleur et de honte —

sagt sie I, 3, S. 257 Pal., und in der folgenden Szene, wo sie sich über sein Betragen bei der Gräfin beklagt:

Nous l'envoyons à vous, mais il n'écoute pas.
Il me traite bien mal,

---

[1]) Die erste Vorstellung fand nicht im Oktober, sondern im September statt. Das geht aus dem Briefe Voltaire's an Damilaville vom 28. September 1767 (*Œuvres compl.* [Hach.] 41, 399) hervor: *Je n'ai pas osé faire paraître Henri IV dans la pièce (scil.* Charlot); *elle n'en a pas moins fait plaisir à tous nos officiers et à tout notre petit pays, à qui la mémoire de Henri IV est si chère.* Auch liest man auf dem Titelblatte der ersten Ausgabe: *Charlot, ou la comtesse de Givri. Pièce dramatique représentée sur le théâtre de F*** (Ferney) au mois de septembre 1767.* Genève et Paris, Merlin, 1767. — Barbier spricht von einer Ausgabe, auf deren Titelblatte als Datum der Aufführung zu Ferney der 26. September 1767 angegeben sei. (Man vgl. Bengesco, *Bibliographie* I, 71.)

entschlüpft ihr der Seufzer:

Ah! vous ne savez pas ce qu'il me fait souffrir.
(I, 4, S. 259 Pal.)

Auch der Kampf zwischen der Mutterliebe und den immer lauter werdenden Forderungen des Gewissens ist nicht übel geschildert, zumal als die Amme sehen muss, wie ihr Sohn dem rechtmässigen Erben der Gräfin, der durch ihren (der Amme) Betrug um seine ganze Lebensstellung gebracht ist, nun auch das karge Loos, das ihm geblieben, auf alle Weise zu verbittern sucht. Aber, fragen wir, wenn wir diese Konflikte, wenn wir fernerhin die ganze Intrigue, die Tötung des Marquis, die Lebensgefahr Charlot's, sehen, wo bleibt da das Lustspiel? In der That ist Charlot auch kein reines Lustspiel, sondern eine echte, rechte Tragikomödie alten Stiles, wie denn auch bei Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* I, 264 *(Examen des Mémoires de Bachaumont)* das Stück als *drame tragi-comique* bezeichnet wird. Auch in der Ausgabe wurde, wie wir oben gesehen, der Titel *comédie* vermieden und *Charlot* als *pièce dramatique* bezeichnet.

Echt komischen Charakters sind die beiden Gestalten von Babet und Guillot.

Babet, die Kammerzofe der Gräfin, ist eine rechte Soubrettenfigur der französischen Bühne, die mit Jedermann liebäugelt:

Est-il bien vrai? . . . tu dis
Que je plais à Monsieur?

fragt sie schalkhaft ihren Liebhaber Guillot (I, 2, S. 254 Pal.). Unter dem *monsieur* ist natürlich der „Marquis" zu verstehen. Am liebsten aber sieht sie den „schönen Charlot". Dies gibt dem Guillot Veranlassung zu der ärgerlichen Bemerkung:

Quand je vois ce Charlot regardé par Babet,
Je rendrais, si j'osais, à son joli visage
Les deux pesans soufflets que j'ai reçus en gage
(scil. von dem Marquis);

doch beeilt er sich hinzuzusetzen:

Eh . . . j'entends si j'osais . . .,
Mais Charlot m'en impose, et je n'ose jamais.
(ib. S. 255—256 Pal.)

Nicht minder ergötzlich ist die echt kammerzofenhafte Schilderung Babet's von der Verhaftung Charlot's:

. . . Des gens tout noirs des pieds jusqu'à la tête
L'on fait conduire, hélas, d'un air bien malhonnête.
Pour comble de malheur, le Roi dans le logis
Ne viendra point, dit-on, comme il l'avait promis.
On ne dansera point, plus de fête . . . Ah, Madame!
Que de maux à la fois! . . . Tout cela perce l'ame.
(III, 3, S. 295 Pal.)

Über den Stoff zum *Charlot* bemerkt Palissot *(Préface de l'éditeur, Œuvres de Voltaire,* 7, 243—244): *Ce sujet absurde avait déjà été traité dans une mauvaise comédie de Dufresny (Du Fresny) et plus récemment dans une pièce non moins mauvaise de la Chaussée, intitulée* la Force du Naturel. Das Stück des Du Fresny ist mir trotz mehrfacher Bemühungen nicht zugänglich gewesen, die *Force du Naturel* ist nicht von la Chaussée, sondern von Destouches *(Œuvres,* la Haye 1754, t. VIII, S. 1—115).

Die in beiden Stücken gemeinsamen Züge sind im wesentlichen kurz gefasst folgende: Zwei Kinder sind in der Wiege durch die Amme verwechselt und auferzogen, das der Amme als das Kind eines vornehmen Hauses, das Kind der vornehmen Familie im Hause der Amme. Beider Naturell weist ihnen den Platz an, der ihnen von Geburt zukam. Die Amme wird von Gewissensqualen gepeinigt und schliesslich gezwungen, ihren Betrug einzugestehen, durch das Unheil, welches aus demselben entsteht. (Dies ist in der *Force du Naturel* die Mesalliance der Julie mit dem Intendanten, im Charlot das traurige Ende des „Marquis".) Endlich haben beide Stücke eine Grundidee, die in dem des Destouches im Titel ausgesprochen liegt, von Voltaire übrigens nicht unerheblich modifiziert worden ist (s. unten).

Im einzelnen erinnert die hübsche Szene bei Destouches, wo die Marquise der Julie ihr unpassendes Betragen vorhält *(La Force du Naturel* I, 5, *l. c.* S. 19—24) an die bei Voltaire, wo die Gräfin dem „Marquis" wegen seiner Rohheiten Vorhaltungen macht *(Œuvres,* éd. Pal. I, 5, S. 261—263). Überhaupt scheint der Charakter der Gräfin dem der Marquise nachgebildet zu sein: es ist dieselbe verständige, wohlwollende Frau, dieselbe um das Wohl ihres Kindes besorgte gute Mutter.

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen den Stücken von Voltaire und Destouches aber ist dieser, dass Destouches zwei Mädchen verwechseln lässt. Dadurch war er von vornherein gezwungen, seinen Gegenstand mit weit grösserer Zartheit zu behandeln. Eine Julie wie der „Marquis" wäre ja eine unsäglich widerliche Erscheinung gewesen.

So entsprechen sich denn Julie und der „Marquis" wohl in der Rolle, die sie in dem einen und dem anderen Stücke spielen, aber ihre Charaktere haben kaum etwas miteinander gemein. Der „Marquis" ist ein gemeiner Wüstling, aber das junge Mädchen:

Elle a l'esprit brillant, elle est jeune, assez belle,
Mais ses tons, ses façons soutiennent mal son rang.
(I, 1, *l. c.* S. 12.)

Ihr fehlt, um Weltdame zu sein, im Grunde kaum etwas anderes als:

> *. . . . . . ce petit air coquet*
> *Des Femmes du bel air, et leur joli caquet.*

Dagegen ist ihr Charakter unangreifbar, ja sie zeigt sogar bei verschiedenen Gelegenheiten eine grosse Feinheit der Empfindung.

Ihr Gegenstück Babet, deren Stellung in dem Lustspiele jener des Charlot entspricht, zeigt in ihrem Naturell wie in ihren Schicksalen eine auffallende Ähnlickeit mit Acanthe (im *Droit du Seigneur).* Beide sind junge Mädchen von edler Abkunft, als Bauernmädchen erzogen, die aber durch Geist und eine über ihren Stand hinausgehende Bildung ihre Abstammung verraten. Beide sollen einen Mann niederen Standes heiraten, den sie nicht mögen, beide lieben einen Adligen (Babet den Grafen d'Oronville), werden von diesem wieder geliebt und schliesslich, nach erfolgter Aufklärung über ihren wahren Stand, auch geheiratet. Im einzelnen vergleiche man die Unterredung zwischen Mathurine, Babet, Guérault und dem Marquis d'Oronville über die der Babet vorgeschlagene Heiratspartie (II, 4, *l. c.* S. 38—44) und die entsprechende zwischen Berthe, Dignant, Mathurin und Acanthe über die Verlobung der letzteren *(Œuvres de Voltaire,* éd. Pal. 6, S. 311 bis 314: *Droit du Seigneur* I, 5.)

Ferner die Worte der Mathurine über das häusliche Verhalten Babet's (Mathurine spricht ihr heimatliches Patois):

> *Alle est si délicate, et si grande liseuse,*
> *Qu'alle ne veut rien faire, et que j'en suis honteuse.*
> *(Force du N.* II, 5, *ib.* S. 44.)

mit jener Schilderung, die die Stiefmutter Berthe von den Beschäftigungen Acanthe's entwirft:

> *Je ne veux plus souffrir dans mon logis*
> *A mes dépens, une fille indolente,*
> *Qui ne fait rien, de rien ne se tourmente.*
> . . . .
> *Elle se mire, ajuste son chignon,*
> *Fredonne un air en brodant un jupon,*
> *Ne parle point, et le soir en cachette*
> *Lit des romans que le Bailli lui prête.*
> *(Dr. d. S.* I, 5, p. 312 Pal.)

Auch die Art und Weise wie der Marquis d'Oronville der Babet sich annimmt, gleicht derjenigen, mit welcher der Marquis du Carrage der Acanthe seinen Schutz angedeihen lässt.[1])

Denselben oder einen ähnlichen Stoff, und zwar möglicher-

---

[1]) Es dürfte nach diesen Ausführungen zweifellos erscheinen, dass Voltaire die *Force du Naturel* des Destouches benutzt hat, sowohl als er den *Charlot* wie auch als er *le Droit du Seigneur* verfasste.

weise ebenfalls unter Anlehnung an das besprochene Stück von Destouches, scheint Voltaire bereits früher in seinem Lustspiele *Thérèse* behandelt zu haben. Dieses verlorene Stück des Dichters stammt, wie zwei Briefe beweisen, aus dem Jahre 1743. Der erste jener beiden Briefe ist vom 4. Juli 1743 und an Mademoiselle Dusmenil gerichtet (*Œuvres*, éd. Hach., 34, 343). Der Dichter spricht den Wunsch aus, das Stück möge gespielt werden: *Faites jouez César, ma reine; jouez Thérèse.* Der zweite ist vom Grafen d'Argental und enthält Bemerkungen dieses litterarischen Mentors unseres Dichters, welche vermutlich die Ursache waren, dass die Aufführung unterblieb. (Dieser Brief findet sich in den *Lettres inédites de madame la marquise du Châtelet à M. le comte d'Argental*, 1806, S. 313 u. ff.) Es ist von diesem Stücke nur ein einziges Fragment erhalten (abgedruckt in den *Œuvres*, éd. Beuchot V, S. 195—208), welches einen Teil der dritten, die ganze vierte und einen Teil der fünften Szene des ersten Aktes darbietet. Es ist von Decroix gefunden worden und von diesem abschriftlich an Beuchot gekommen. Die Titelheldin Thérèse scheint eine Art Acanthe oder Babet (ich meine die Babet bei Destouches) zu sein. Nach einer durchgestrichenen Stelle des Fragmentmanuskriptes zu schliessen, muss sie die in der zartesten Jugend entführte Tochter des alten Edelmannes Germon sein, der ebenfalls in dem Stücke auftritt. Es findet sich auch ein junger Mann, Doriman, in dem Fragmente, welcher seinem Benehmen nach zu sch liessen, ebenfalls etwas anderes ist, als er scheint. Er erscheint als der Charlot des Stückes, während der Gripaud desselben, wie ganz unzweifelhaft aus Szene 4 hervorgeht, eine dem „Marquis" unseres *Charlot* entsprechende Rolle spielt. Auf ein Verhältnis zu Destouches dürfte vielleicht der Name der Bäuerin Mathurine deuten, welche die Abkunft Gripaud's kennt, wie Szene 4 ebenfalls beweist. Auch eine Mme Aubonne kommt in dem Fragmente vor.

Weitere Folgerungen auf den Inhalt des Stückes zu machen, verbietet die Kümmerlichkeit des Fragments. Das Stück ist nach Beuchot auf Privattheatern aufgeführt worden, und die du Châtelet soll die Titelrolle gegeben haben. Das Fragmentmanuskript stammt von Voltaire's eigener Hand. Ich habe diesen Ort für den passendsten gehalten, über diesen Gegenstand zu berichten, weil nach meiner Ansicht das Stück unzweifelhafte Ähnlichkeit mit *Charlot* gehabt hat. Vielleicht hat der Dichter denselben Gegenstand später nochmals aufgegriffen, in dieser Weise seinen *Charlot* verfasst, das Manuskript des früheren Stückes dagegen vernachlässigt. Hierzu würde die ausserordentlich kurze Abfassungszeit des *Charlot* passen, für die Voltaire selbst 5,

Wagnière „weniger als 3 Tage“ angibt. Übrigens war *Thérèse* in Prosa geschrieben.

Kehren wir zu unserem *Charlot* zurück. Nach Palissot (*Préface de l'éditeur*, *Œuvres*, 7, 243) wäre seine Tendenz, zu zeigen, dass die Geburt oder vielmehr die Herkunft einen unauslöschlichen Charakter aufdrücke, und dass das Kind eines Roturiers, möchte es auch zehnmal mit dem eines Adligen verwechselt werden, doch seine Herkunft niemals verleugnen werde und umgekehrt. Wenn diese Tendenz, wie Palissot sie nennt, eine absurde ist, so trifft dieser Vorwurf wohl Destouches, in weit geringerem Grade dagegen Voltaire. Denn Voltaire hat den Schwerpunkt bedeutend verlegt. Am Ende des Stückes erscheint der grosse Heinrich, der populärste König Frankreichs. Er erscheint wie er als Held der *Henriade* erscheint, als der Liebling der Nation, er erscheint auch als Retter des unglücklichen Charlot. Darauf hat Voltaire das Hauptgewicht gelegt, und Mahrenholtz scheint mir die Tendenz dieser Komödie nicht übel formuliert zu haben, wenn er (II, 124) sagt: „*Charlot* soll in der Person Heinrich's IV. die Humanität des späteren *despotisme éclairé* verherrlichen und die barbarische, unmenschliche Rechtspflege, die noch zu Voltaire's Zeit so viele blutige Opfer forderte, an den Pranger stellen“.

§ 3. *Le Dépositaire (Der Schatzmeister).*

Œuvres, éd. Palissot, 8, 207—328. *Œuvres*, éd. Beuchot, 8, 341—454.

Der *Dépositaire* ist die letzte der Komödien Voltaire's, diejenige, welche nach Palissot's Urteil am meisten die Spuren des Alters unseres Dichters an sich trägt.

Die erste Meldung von diesem Stücke findet man in Voltaire's Briefe an Thieriot vom 4. März 1769 (Beuchot [8, 343] gibt irrtümlich als Datum desselben den *6.* März an. Der Brief steht bei Hachette 42, 255). Der Verfasser schreibt, nach seiner hinlänglich bekannten Manier, das Stück einem jungen Manne zu, den er bald als *le jeune magistrat* bezeichnet, bald M. Préville nennt (s. Brief Voltaire's an Thieriot, 29. Mai 1769, *Œuvres compl.* [Hach.] 42, 297). Ein andermal spricht er von dem Abbé de Châteauneuf (s. Brief Voltaire's an Thieriot, 26. Jan. 1770, *l. c.* 43, 4). Der Dichter schickt Abschriften des Stückes an Thieriot (Briefe an Thieriot, 4. März und 28. April 1769), an Diderot, an d'Argental (Voltaire an d'Argental, 20. Januar 1770, *l. c.* 42, 416). Voltaire lebte in der — freilich sehr berechtigten — Furcht, das Stück möchte von der Polizei zurückgewiesen werden. *Si on était devenu*, schreibt er an Thieriot, *plus difficile et plus ri-*

goureux à la police qu'on ne l'était du temps de Tartufe, *il serait aisé de substituer les mots de* probité *à* piété, *et de* bigot *à* dévot; *il n'y aurait pas alors la moindre difficulté.* (Voltaire an Thieriot, 4. März 1769, *l. c.* 42, 255.) *Plus le monde est devenu philosophe,* heisst es in einem andern Briefe an denselben, *plus cette police est délicate: les mots de dévotion seraient d'autant plus mal reçus, que la dévotion est plus méprisée* etc. (an Thieriot, 26. Jan. 1770, *l. c.* 43, 4). In der That wurde die Aufführung in Paris durch die Polizei verhindert. *(Correspondance de Grimm,* éd. Garnier t. X, S. 6.) Indessen wurde der *Dépositaire* in Lyon gespielt. (Voltaire an d'Argental, 5. Sept. 1772, *l. c.* 44, 67.)

Das Stück wurde nicht 1770 gedruckt, wie bei Longchamp et Wagnière zu lesen, *Mémoires sur Voltaire* I, 313 *(Examen des Mémoires de Bachaumont),* sondern erst im Jahre 1772 (Genève et Paris, Valade). Man vergleiche hierüber Bengesco, *Bibliographie* I, 72.

Interessanter als diese biographischen und bibliographischen Notizen ist die Thatsache, dass Voltaire eine entscheidende Wendung in seinem Verhältnisse zur Lustspieldichtung genommen hat. In den beiden vorhergehenden Stücken waren noch immer starke Anklänge an die rührende Komödie la Chaussée's sichtbar. Am 28. April 1769 dagegen schreibt er an Thieriot *(Œuvres compl.,* éd. Hach., 42, 284): *Le détestable goût d'un petit siècle qui a succédé à un grand siècle égare encore leur pauvre jugement. Le vieux vin de Falerne et de Cécube ne se boit plus; il faut la lie du vin plat de La Chaussée.* Freilich war sein Verhältnis zu der *comédie larmoyante* nie ein ganz festes gewesen; freilich hatte er selbst viel laviert und probiert, und schon einmal, fünfundzwanzig Jahre früher, am 28. April 1744, an d'Argental geschrieben: *Quoi! faudra-t-il que l'opéra soit toujours fade et la comédie toujours larmoyante? (Œuvres compl.,* éd. Hach., 34. 389.) Aber so starker Ausdrücke hatte er sich nie bedient; das bedeutete einen vollständigen Bruch mit der bisherigen Richtung. Und welchen Weg schlug der Greis ein, der zum letzten Male sein Glück auf dem komischen Theater versuchte? Er kehrte zu dem Stile des siebzehnten Jahrhunderts zurück und zu seinem grossen Vorgänger Molière, dessen *Tartuffe* er in dem *Dépositaire* eingestandenermassen nachgeahmt hat. *La pièce,* heisst es schon in jenem Briefe vom 4. März 1769, *n'est pas dans le genre larmoyant, ce jeune homme n'a pris que Molière pour son modèle; cela pourra lui faire tort dans le beau siècle où nous vivons;* und an d'Argental schreibt der Dichter am 20. Januar 1770 *(Œuvres compl.* 42, 416): *Ce n'est point du tout une tragi-*

comédie de Lachaussée; elle m'a paru tenir un peu de l'ancien style; mais on ne rit plus, et on ne veut plus rire.

Und nicht allein der Stil des siebzehnten Jahrhunderts ist es, zu dem Voltaire zurückgriff, auch Persönlickeiten und Ereignisse dieses Jahrhunderts hat er im *Dépositaire* zur Darstellung gebracht.

Wie der sterbende Gœthe in der letzten Szene des *Faust* noch einmal die Gestalt Gretchen's vom Himmel herabsteigen lässt, Gretchen's, deren Name an die Geliebte seiner frühen Jugend erinnert, so verherrlichte Voltaire als fünfundsiebzigjähriger Greis die berühmte Ninon de l'Enclos, welche die Freundin und Beschützerin seiner Kindheit gewesen.

Le fond de cette pièce, sagt er selbst in der *Préface*[1]) (*Œuvres*, éd. Pal. 8, 211—215, ib. 213), *est un conte que mademoiselle l'Enclos fit à Molière. Tout le monde sait que Gourville*[2]) *ayant confié une partie de son bien à cette fille si galante et si philosophe, et une autre à un homme qui passait pour très-dévot, le dévot garda le dépôt pour lui, et celle qu'on regardait comme peu scrupuleuse le rendit fidellement sans y avoir touché.*[3]) Der hier erwähnte Mucker war, wie Beuchot (8, 345) uns berichtet, Grosspönitenziar von Notre-Dame. Gourville begab sich nach seiner Rückkehr sofort zu demselben, aber dieser that, als wisse er nichts von einem Depositum. Nach diesem Benehmen des frommen Mannes wagte Gourville bei Ninon garnicht zu erscheinen: er gab auch das andere Geld verloren. Als Ninon merkte, weshalb sich Gourville nicht sehen liess, sagte sie ihm, indem sie ihm sein Geld zurückstellte: *J'ai pu passer pour une femme galante; mais vous saviez du moins que je n'étais pas prêtre.* (*Œuvres de Voltaire*, éd. Pal. *l. c.*, Note a.)

Voltaire führt noch weitere historische Fakta an, die seinem Stücke zu Grunde liegen: *Il y a aussi*, fährt er fort, *quelque chose de vrai dans l'aventure des deux frères. Mademoiselle l'Enclos racontait souvent qu'elle avait fait un honnête homme d'un jeune fanatique, à qui un fripon avait tourné la tête, et qui, ayant été volé par des hypocrites, avait renoncé à eux pour jamais.*

Übrigens hat Voltaire nicht allein äussere Ereignisse aus dem Leben der Ninon zur Darstellung gebracht; er hat auch

---

[1]) Diese findet sich in der ersten vom Dichter selbst besorgten Ausgabe, Lausanne 1772.

[2]) Ein reicher Pariser Kaufmann.

[3]) Diese Anekdote erzählt der Abbé de Châteauneuf, Verfasser des *Dialogue sur la musique des anciens*, das. S. 104. Über das Verhältnis des dort gekennzeichneten „Frommen" zu dem *Tartuffe* Molière's s. R. Mahrenholtz, *Molière's Leben und Werke* S. 159.

nachweislich historische Ansichten und Äusserungen der berühmten Frau in sein Werk aufgenommen. So ihre öfters geäusserten Ideen über Redlichkeit der Männer und Galanterie der Frauen. *Elle n'a jamais pu respecter l'autorité de l'opinion dans l'injustice qu'ont les hommes de tirer vanité de la même passion à laquelle ils attachent la honte des femmes jusqu'à en faire leur plus grand, ou plutôt leur unique crime, de la même manière qu'on réduit aussi leur vertus à une seule, et que la probité qui comprend toutes autres, est une qualification aussi inusitée à leur égard que si elles n'avaient aucun droit d'y prétendre.* (*Œuvres*, éd. Pal. *l. c.* 215.)

Betrachten wir kurz, wie Voltaire den interessanten Gegenstand behandelt hat: der Vater Gourville hat zwei Söhne hinterlassen, von denen der ältere ein Pedant und Stubengelehrter ist, ohne jede Menschenkenntnis und ohne alles *savoir vivre:*

> . . . . *Sa conduite est austère,*
> *Il lit les vieux auteurs et ne les entend guère;*
> *Il méprise le monde.* (I, 1, S. 222 Pal.)

Der jüngere ist im Gegenteile ein Bonvivant, etwas leichtsinnig, aber harmlos und liebenswürdig:

> *Oui, je suis débauché, mais parbleu j'ai des mœurs;*
> *Je ne dois rien, je suis fidèle à mes promesses;*
> *Je n'ai jamais trompé, pas même mes maîtresses;*
> *Je bois sans m'enivrer, j'ai tout payé comptant;*
> *Je ne vais point jouer quand je n'ai point d'argent.*
> (I, 1, S. 221 Pal.)

Wegen der Illegitimität seiner beiden Söhne hat Gourville sein Vermögen als Fideikommiss (in der Bedeutung des römischen Rechtes) hinterlassen. Fiduziarerbe ist Gourville's Bankier und Korrespondent Garant geworden, über ein Vermögen von 200 000 Franken. Diese hätte der Fiduziar nach der Institution des römischen Rechtes an die Fideikommissare, die beiden Gourville (nach Abzug eines gewissen Teiles) herauszuzahlen.

Aber Garant, Kirchenvorsteher und bekannter Betbruder, ist der grösste Schurke von der Welt. Wenn ich oben von der Nachahmung des *Tartuffe* sprach, so tritt diese besonders bei Garant hervor; diese Figur ist dem Titelhelden des Molière'schen Lustspieles nachgebildet.[1])

Es ist das Charakteristikum eines vollendeten Heuchlers, dass er sich scheinbar ungemein für das Wohl des lieben Nebenmenschen interessiert und dasselbe beständig im Munde führt,

---

[1]) Freilich ist er eine ziemlich dürftige Kopie der reichgezeichneten Figur Tartuffe's.

dabei aber im Grunde nichts als seinen eigenen Vorteil im Auge hat.

Hören wir Tartuffe:

Et si je me résous à recevoir du pere
Cette donation qu'il a voulu me faire,
Ce n'est, à dire vrai que parce que je crains
Que tout ce bien ne tombe en de méchantes mains,
Qu'il ne trouve des gens qui, l'ayant en partage,
En fassent dans le monde un criminel usage,
Et ne s'en servent pas, ainsi que j'ai dessein,
Pour la gloire du Ciel et le bien du prochain.
(*l'Imposteur* IV, 1, 1241—1248, *Œuvres de Molière* (Despois-Mesnard) IV, S. 483).

Denken wir ausserdem noch an Tartuffe's scheinbare Mildthätigkeit mit der er die Hälfte des ihm von Orgon Gespendeten allemal den Armen gibt, und hören wir nun seinen heuchlerischen Bruder im Herrn:

Garant.
Les pauvres sont d'ailleurs si pauvres! leurs souffrances
Me percent tout le cœur, que de leurs doléances
Je m'afflige toujours. (I, 2, S. 224 Pal.)

Die Beschützerin des Brüderpaares Gourville gegen die Schliche dieses gleisnerischen Wurmes ist nun die liebenswürdige Ninon, welche der Dichter als eine Frau von fünfunddreissig bis vierzig Jahren darstellt. Wenn ich oben die eigenen Worte Voltaire's anführte, dass er historische Ansichten und Äusserungen Ninon's in sein Stück eingeflochten habe, so darf man andererseits kein völlig getreues Bild der geschichtlichen Ninon erwarten. Vergessen wir nicht, dass Ninon, obwohl eine geistig hochstehende Frau, doch immer eine Kourtisane war, Mätresse des Kardinals Richelieu und verschiedener anderer, sowie Mutter mehrerer unehelicher Kinder. So musste Voltaire den Charakter der französischen Aspasia immer noch erheblich idealisieren; die Ninon Voltaire's hat von der galanten Dame nur einen gewissen leichten Ton behalten, in dem sie über Liebe und Liebesaffären redet:

Quoi qu'en disent l'Astrée et Clelie et Cyrus,
L'amour ne fut jamais dans le rang des vertus;
L'amour n'exige point de raison, de mérite.[1])
(I, 1, S. 219 Pal.)

Historisch ist ausserdem die Zärtlichkeit der Freundesliebe, die eine schöne Eigenschaft der Mlle l'Enclos war:

[1]) Auch diese Worte Ninon's sollen (vgl. Palissot, *Œuvres de Voltaire,* 8, 219, note a) historisch sein. Als solche berichtet sie der Abbé de Châteauneuf.

Mon amitié tranquille
A vos goûts, quels qu'ils soient, sera toujours facile.
A la droite raison dans le reste soumis,
Changez de voluptés, ne changez point d'amis.
(I, 1, S. 219 Pal.)

Je fus, et tout Paris l'a souvent publié,
Infidelle en amour, fidelle en amitié.
(I, 1, S. 220 Pal.)

Dies war Ninon in der That so sehr, dass sie ihre abgedankten Liebhaber zu Freunden machte und ihnen in dieser Form zeitlebens treu blieb.

Doch kehren wir zu unserer poetischen Ninon zurück: eine ihrer angenehmsten Eigenschaften ist ihre Nachsicht gegen die Fehler anderer; in dieser Beziehung bildet ihr Charakter den entschiedensten Gegensatz zu dem des heuchlerischen Eiferers Garant.

Il est un temps pour tout.
. . . .
Tout réussit aux gens qui sont doux et joyeux.
(I, 1, S. 222 Pal.)

J'aime les gens de bien, mais je hais les cagots;
Et je crains les fripons qui gouvernent les sots.
(I, 1, p. 223 Pal.)

Diese liebenswürdige Frau ist, wie gesagt, die Beschützerin der beiden Gourville. Die Brüder wohnen in ihrem Hause, dessen Besitz sie sogar auf den älteren der beiden übertragen hat. Aber ihr ausgesprochener Liebling ist doch — das versteht sich ja von selber — der heitere und lebenslustige jüngere Bruder. So protegiert sie dessen Liaison mit seiner reizenden kleinen Nachbarin Sophie Agnant, die dieser Wildfang ohne Vorwissen der Eltern mit ihm angeknüpft hat. Die Eltern Agnant sind brave Bürgersleute, in guten Verhältnissen, aber ohne Bildung und Lebensart. Der Vater[1]) liebt die Flasche; die Mutter ist ein wenig xanthippenhaft:

La mère Agnant est brusque, emportée et revêche,
Sotte, un oison bridé devenu pie-grièche,
Bonne diablesse au fond.
(I, 1, S. 219 éd. Pal.)

Ninon fordert den Garant auf, den Brüdern das Fideikommisserbe herauszuzahlen. Der Kirchenvorsteher macht Aus-

[1]) Voltaire wollte in dieser Figur einen *bourgeois de l'ancienne comédie* zeichnen. Er selbst sagt hierüber in der *Préface (Œuvres*, éd. Pal., 8, 213—214): *Les mœurs bourgeoises semblent bannies du théâtre. Il n'y a plus d'ivrognes: c'est une mode qui était trop commune au temps de Ninon.*

flüchte; da lässt Ninon, in seiner Gegenwart, ihren Geldkoffer holen und zahlt jedem der Brüder die Summe von 2000 Thalern, die ihr der Vater für die Söhne anvertraut hatte. So hat Voltaire die eine der besprochenen Anekdoten in den *Dépositaire* eingeführt.

Der jüngere Gourville ist bei dieser Szene zugegen; dem älteren Bruder muss die Kammerzofe Lisette seinen Anteil hintragen; als sie zurückgekehrt, entwirft sie die ergötzliche Schilderung von dem Gelehrten und seiner Stube:

. . . Oh! les savans sont d'étrange nature.
Quel étonnant jeune homme, et qu'il est triste et sec!
Vous l'eussiez vu courbé sur un vieux livre grec;
Un bonnet sale et gras qui cachait sa figure,
De l'encre au bout des doigts composaient sa parure;
Dans un tas de papier il était enterré;
Il se parlait tout bas comme un homme égaré;
De lui dire deux mots je me suis hasardée;
Madame, il ne m'a pas seulement regardée.
(I, 6, S. 236 éd. Pal.)

Der jüngere Gourville, um das gleich hier zu bemerken, hat die Schliche Garant's längst durchschaut; sein älterer Bruder dagegen hat sich von dem Gleisner völlig umstricken lassen. Er hat unbedingtes Vertrauen in seine Frömmigkeit und Gottseligkeit; er überlässt ihm nicht allein die von der Ninon übersandte Summe, sondern unterzeichnet auch ein Dokument, in welchem er ihm den Bezitz seines Hauses überträgt. Vergebens hatte kurz vorher der jüngere Bruder noch einen Versuch gemacht, den älteren Gourville den Händen des Heuchlers zu entreissen. Man höre, wie das Opfer den aussaugenden Vampyr verteidigt:

. . . Monsieur Garant, mon frère,
Que vous calomniez, est d'un tel caractère
De probité, d'honneur . . . de vertu . . .
(II, 1, S. 241 Pal.)

Tartuffe und Orgon.[1])

Inzwischen hat dieser Tartuffe seine Elmire gefunden. Garant hat sich in Ninon verliebt. Man muss indes gestehen, dass die hieraus entspringenden Situationen an dramatischem Interesse nicht im entferntesten jenen bei Molière gleich kommen. Dort ist die Lage ausserordentlich pikanter und effektvoller. Denn Tartuffe verliebt sich lediglich in die körperlichen Reize Elmirens, die Sinnlichkeit des Heuchlers ist es, die der Dichter lächerlich macht. Nun aber ist die sinnliche Liebe schon an und für sich eine Leidenschaft, die leicht zur Komik herausfordert, zumal die Sinnlichkeit eines Tartuffe. Das ist im Voltaire anders. Garant

---

[1]) Siehe *l'Imposteur* I, 6.

hat sich mehr in den Geldbeutel der Ninon verliebt; daneben hat allerdings ihre Klugheit ihm imponiert; aber er hofft, diese Klugheit Ninon's für seine Geschäfte ausnutzen zu können, wenn sie seine Frau wird. Durch alle diese Gedanken und Überlegungen wird einerseits das bei Molière so einheitliche dramatische Interesse zersplittert, andererseits verliert der Konflikt, in welchem kalte Überlegung an die Stelle der Leidenschaft tritt, die packende Wirkung. In einer Hinsicht aber ist Garant ein ein echter Tartuffe: Als ihn Ninon auf das flatterhafte Leben ihrer Jugend und die leichten Grundsätze, die sie damals gehabt, aufmerksam macht:

> *J'eus long-temps pour l'hymen un peu de répugnance:*
> *Son joug effarouchait ma libre dépendance.*
> . . . .
> *Je fus dans ma jeunesse un tant soit peu légère:*
> *Je n'avais pas alors le bonheur de vous plaire,*

da antwortet der fromme Mann:

> *Madame, croyez-moi, tout ce qui s'est passé*
> *Fait peu d'impression sur un esprit sensé.*
> *Ces bagatelles-là n'ont rien qui m'intimide.*
> *Je vais droit à mon but, et je pense au solide.*
> (II, 5, S. 257 Pal.)

Um den Betrüger desto sicherer entlarven zu können, geht Ninon zum Scheine auf seinen Antrag ein und erklärt sich mit dem Wunsche Garant's einverstanden, dass die Hochzeit noch an demselben Abend stattfinden solle.

Inzwischen hat der ältere Gourville erfahren, dass es nicht gut thut, der Freundschaft des Herrn Garant und seiner eigenen Weisheit allzu blind zu vertrauen. Er ist zu M[me] Aubert, Garant's Kousine, zum Mittagessen eingeladen worden. Es soll sich dort eine Anzahl gelehrter Männer einfinden. Da aber keiner derselben erscheint, lässt sich Gourville, um bis zum Essen die Zeit zu vertreiben, mit Herrn Aubert auf eine Partie Triktrak ein, bei der er seine ganze Barschaft verliert. Dann folgt das Diner; Herr Aubert verschwindet; der unglückliche Gelehrte bleibt mit dessen schöner Frau allein zurück. Diese erscheint

> . . . . . *avec un air modeste,*
> *Bien coëffée, en cheveux, un déshabillé leste,*
> *Un négligé brillant . . . . . .*

Um das Unglück voll zu machen, hat der Gast dem Weine etwas mehr zugesprochen, als er vertragen kann:

> . . . . . *ce vin grec la rendait plus jolie.*
> *Madame Aubert tenait des propos enchanteurs,*
> *Que j'ai rarement vus chez nos plus vieux auteurs.*

Er wird zärtlich; seine Hand verirrt sich: da kehrt der Gatte zurück; die Sirene entflieht, der Gelehrte wird entsetzlich zerbläut; über dem Lärm eilen die Nachbarn herzu, und Gourville muss noch eine Anweisung auf 1000 Thaler unterzeichnen und obendrein froh sein, ohne weiteren Skandal und noch erheblichere Unannehmlichkeiten davonzukommen.[1])

Er kehrt nach Hause zurück. Neue Verlegenheiten. Sein Leichtfuss von Bruder hat in seiner Korrespondenz mit Sophie die Handschrift des Gelehrten nachgeahmt, um im schlimmsten Falle jeden Verdacht von sich abzulenken. Die Korrespondenz ist entdeckt; Sophie hat sich in die Wohnung der Gourville geflüchtet; man sucht sie überall, ohne sie zu finden. Der Advokat Placet erscheint, ein anderer, von den Eltern begünstigter Freier Sophiens, dessen äussere Erscheinung bereits den Rechtsgelehrten ankündigt; er tritt auf, *l'air empese et déclamant tout.* Er findet den Gelehrten, schilt ihn Entführer u. s. w.; die Agnant kommen herzu; Mme Agnant schreit Zeter über den Unglücklichen; die Szene ist ergötzlich, allerdings, wie ich kaum hinzuzufügen brauche, auch ebenso unwahrscheinlich.

Der jüngere Gourville weiss die Verlegenheit des älteren Bruders trefflich für seine Zwecke auszunützen. Er unternimmt es, als „Freund", das Ehepaar Agnant zu beschwichtigen, den Vater durch ein paar gute Flaschen Wein, die Mutter, indem er sie in eine längere Unterredung verwickelt. Er setzt ihr auseinander, dass es mit dem Advokatenstande unverträglich sei, ein Mädchen zu heiraten, die schon einmal entführt worden; er erbietet sich in grossmütiger Weise, das durch seinen Bruder verschuldete Unheil wieder gut zu machen, indem er selbst Sophiechen heirate. Die trostlose Mutter findet diese Idee gar nicht so übel, als sie von dem Legate von 100 000 Franken hört, das ihm von Rechts wegen zustehe (IV, 3, S. 399). Mutter Agnant verabschiedet ihren Advokaten. Das soll sie indessen bald bereuen; denn Garant erscheint, der von einem Fideikommiss nicht das Geringste weiss (IV, 6, S. 304—307 éd. Pal.)

Es ist amüsant, die verschiedenen Wirkungen zu hören, welche diese Nachricht nach des Bedienten Picard Erzählung auf die Eheleute Agnant ausübt. Die Mutter:

> *. . . . . . . elle crie,*
> *Elle gronde vos gens, messieurs Gourville et moi,*
> *Son mari, tout le monde, et dit qu'on est sans foi;*
> *Et dit qu'on l'a trompée, et que sa fille est prise;*
> *Et dit qu'il faudra bien que quelqu'un l'indemnise:*
> *Et puis elle s'appaise et convient qu'elle a tort;*
> *Puis dit qu'elle a raison, et crie encore plus fort.*

[1]) Es versteht sich, dass dieses Begebnis erzählt wird.

Der Vater Agnant dagegen:

> . . . . . *En véritable sage,*
> *Il voit sans sourciller tout ce remu-ménage.*
> *Et pour fuir les chagrins qui pourraient l'occuper,*
> *Il s'amusait à boire attendant le souper.*
> (V, 2, S. S. 312 éd. Pal.)

Der Schluss ähnelt wieder dem des *Tartuffe*. Wie die Schenkung Orgon's durch den Fürsten ungiltig gemacht wird (*l'Imposteur* V, 7, 1935—36, *Œuvres de Molière* (Despois-Mesnard) IV, S. 525), so verliert auch das Testament Gourville's seine Rechtskraft. Ninon hat ein anderes Testament aufgefunden und alle Förmlichkeiten erfüllt, um es unanfechtbar zu machen:

> *Il m'a fallu courir longtemps chez les notaires*
> *Pour y faire apposer les formes nécessaires,*
> *Payer de certains droits qui m'étaient inconnus* etc.
> (V, 5, S. 326 éd. Pal.)

Nach diesem Testamente ist sie selbst die Erbin Gourville's. Sie teilt die Erbschaft unter die beiden Söhne. Garant zieht mit langer Nase ab. Der ältere Gourville ist von seiner eingebildeten Weisheit kuriert, der jüngere heiratet Sophie.

Das ist Voltaire's letzte Komödie. Sie enthält einige gut erfundene Situationen und ein paar nach der Natur gezeichnete Charaktere. Aber als Ganzes und noch dazu als Charakterlustspiel (was sie doch sein will!) betrachtet, ist sie schwach. Die unglaubliche Weise, wie Garant den älteren Gourville umstrickt (dieser will sich sogar dazu hergeben, die Ninon aus seinem, ihm erst von dieser geschenkten Hause zu vertreiben!), die schon deswegen dramatisch ungehörige, weil erzählte Geschichte bei den Aubert's, die ganz unglaubliche Szene nach Sophiens Flucht (auch Spohie tritt gar nicht auf!), und die noch unglaublichere Art und Weise, wie der jüngere Gourville die Mutter Agnant für seinen Plan gewinnt, dazu die dürftige Figur des Garant und noch manches andere rechtfertigen den Ausdruck von Mahrenholtz (II, 125), dass der *Dépositaire*, mit dem *Tartuffe* verglichen, eine *Ilias post Homerum* genannt werden müsse.[1])

---

[1]) Ein ähnliches Urteil fällt Dav. Fr. Strauss, *Voltaire, Sechs Vorträge*. Leipzig 1870, S. 82.

Zweiter Teil.
Stellung der Voltaire'schen Komödie. Eigentümlichkeiten, Vorzüge und Mängel der Lustspiele Voltaire's.

Kap. I.
Die Stoffe.

Quellen. Die Engländer. Destouches. Regnard. Molière. Eigene Erlebnisse. Historische Charaktere (Mme du Châtelet, Mlle de Livry). Die Bauern von Ferney. Persönliche Satire (Desfontaines, Fréron). Anspielungen auf historische Verhältnisse und Persönlichkeiten.

Nachdem ich Voltaire's Komödie in ihrer historischen Entwickelung vorgeführt, bleibt mir noch ein Wort über die Stellung derselben zu sagen, mehr noch über ihre Eigentümlichkeiten, über die Wahl der Stoffe und deren Bearbeitung, über Charakterzeichnung, über Vorzüge und Mängel des Dialogs, über Sprache, Grammatik und Metrik.

Voltaire's Lustspiele waren alle mehr oder minder Gelegenheitsstücke, in dem Sinne, wie man Gœthe's Poesien Gelegenheitsgedichte genannt hat. Als echter Dichter greift Voltaire seine Lustspielstoffe auf, wo auch immer sie ihm begegnen. Er debütiert mit einem kleinen Stücke, dessen Hauptszene er der Komödie des siebzehnten Jahrhunderts entnimmt *(l'Indiscret),* und das bei einer Königin Gefallen findet (Maria Lescinska). Voltaire geht ins Exil; er nimmt seinen Aufenthalt in London, verkehrt mit den erlesensten Geistern der englischen Nation, einem Bolingbroke, Swift, Pope, Congreve[1]) und studiert die englische Litteratur. Nach Frankreich zurückgekehrt, teilt er aus von den reichen Schätzen, die er jenseits des Kanals gesammelt. Es entstehen die *Lettres sur les Anglais*, die Studien über Shakespeare und über die englische Komödie. Er macht eine Anleihe bei Colley Cibber *(les Originaux),* verarbeitet ein lustiges Stück des Vanbrugh *(l'Échange);* einige Jahre später zeichnet er eine Skizze nach Wycherley's berühmtem *Plain Dealer (la Prude).*

Wir stehen in der Epoche, wo Richardson seinen gewaltigen Einfluss über Europa auszuüben beginnt. Die la Chaussée, Diderot, Graffigny, Boissy, Rousseau, die Gellert und Gœthe beugen sich seiner friedlichen Herrschaft: Voltaire dichtet seine *Nanine,*[2]) indem er sich an *Pamela* wenigstens anlehnt.

---

[1]) Vgl. Desnoiresterres t. I *(la Jeunesse de Voltaire),* S. 364—400.

[2]) S. Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Gœthe.* Jena (Costenoble) 1875, S. 80.

Auch bei der französischen Komödie macht er Anleihen. Eine Posse des *Théâtre de la Foire* liefert ihm den Stoff zum *Enfant prodigue*, Destouches setzt er in Kontribution (im *Droit du Seigneur*, im *Charlot)*, ebenso Regnard (in der *Femme qui a raison);* selbst der grösste komische Dichter Frankreichs hat zu den Stoffen beisteuern müssen (seinen *Tartuffe* hat Voltaire zweimal benutzt, im *Envieux* und im *Dépositaire*, ausserdem noch die Mme Pernelle als Marquise d'Olban in die *Nanine* eingeführt).

Hier möchte ich noch einmal auf den Vergleich mit Gœthe zurückkommen. Auch der Gœthe Frankreichs ist in seinen Lustspielen mit demselben „Realismus" verfahren wie der deutsche. Nicht nur von anderen hat er entlehnt; auch er hat den „Griff ins volle Menschenleben" oft gethan. Der Marquis und die Marquise du Châtelet erscheinen auf dem Theater, Voltaire selbst gesellt sich ihnen zu *(l'Envieux);* seine alte Freundin, Mlle de Livry und ihr Abenteuer in London werden dargestellt in einem Stücke, dessen Szenerie der italienischen Litteratur entnommen war. Endlich malt uns der Alte von Ferney die robusten Gestalten seiner Bauern auf die Kulissen *(le Droit du Seigneur, Charlot)*.

Einige dieser historischen Charaktere erscheinen freilich nur in der Komödie, um karrikiert zu werden: das Lustspiel wird zur Satire. Obwohl dieser Punkt eigentlich im zweiten Kapitel besprochen werden müsste, will ich ihn, da er mir gerade gut in den Zusammenhang passt, hier gleich kurz abhandeln.

Wie Aristophanes den Sokrates auf die Bühne brachte, wie Ben Jonson im *Poetaster* den Dekker und Marston persiflierte, die dafür im *Satiromastix* ihre Rache nahmen, wie Gœthe seine *Götter, Helden und Wieland*, seinen *Satyros* und andere dramatische Kleinigkeiten dieser Art schrieb, so machte Voltaire den Desfontaines und Fréron lächerlich, indem er sie in der Maske der Zoïlin und Frélon in den *Envieux* und die *Écossaise* einführte.

Derselbe Realismus der Voltaire'schen Komödiendichtung zeigt sich auch in den zahlreichen Anspielungen auf zeitgenössische Verhältnisse, Begebenheiten und Persönlichkeiten. Ich handle auch diese Sache hier mit ab, weil sie immerhin zum Stofflichen des Voltaire'schen Lustspiels gehört. Bekanntlich wimmeln die Werke gerade dieses Schriftstellers von derartigen Anspielungen,[1]) die hin und wieder sogar die Färbung des Klatsches annehmen.

Ich verweise in dieser Beziehung auf die Erwähnung der spanischen Infantin im *Indiscret* (s. oben S. 8). In demselben

[1]) Man denke an Voltaire's Romane und vor allem an seine *Pucelle*.

Stücke erwähnt er einen gewissen Macé, damaligen Hofmaler, dessen elegante Miniaturbilder sehr beliebt waren (I, 6, t. 2, S. 226 Pal.), desgleichen einen damals recht bekannten Juwelier La Frénaye (I, 7, t. 2, S. 228 Pal.) u. s. w.

Von grösserem kulturhistorischen Interesse ist die bedeutende Rolle, welche das Kloster in Voltaire's Stücken spielt. Jede gekränkte Gattin, jedes unglücklich liebende Mädchen will ihren Schmerz im Kloster vergraben, unbequeme Persönlichkeiten sucht man dort einzusperren. Die Gräfin *(les Originaux)*, Hortense *(l'Envieux)*, Acanthe *(le Droit du Seigneur)* wollen, Nanine soll hinein. Das Kloster spielt dieselbe Rolle auch bei anderen Dichtern der Franzosen. Was folgt daraus? Einmal, dass das Kloster auf der Bühne Modesache geworden ist; ins Kloster gehen ist synonym mit „verschwinden", „aus dem Leben treten". Anderseits aber wirft die häufige Anwendung gerade dieses Mittels, um jemanden von der Bühne zu entfernen, denn doch ein Streiflicht auf gewisse kulturhistorische Verhältnisse: im katholischen Frankreich, unter dem scheinheiligen Regime der letzten Ludwige, verbarg nicht nur manche unglückliche Frau ihr Unglück und ihre Schande im Kloster, auch manches junge Blut ist dort verschwunden, um verbotener Liebschaft willen, oder wenn habgierige Verwandten oder die Geistlichkeit eine reiche Erbschaft witterten.

In welcher Weise Voltaire sich im übrigen der Sitten seiner wie fremder Zeiten bemächtigte, um sie in seinen Lustspielen vorzuführen, davon im nächsten Kapitel.

Kap. II.

Die Kompositionsweise Voltaire's.

§ 1. Die verschiedenen Gattungen der Komödie.

Sitten- und Charakterkomödie. Das *genre larmoyant*. Voltaire's Lustspiele, Tendenzstücke. Rückkehr zur Manier Molière's.

Abgesehen von der aristophanischen Komödie und den romantischen Lustspielen Shakespeare's u. a. zerfällt das Lustspiel besonders in zwei Arten, das Intriguenlustspiel und die Charakterkomödie. Jenes trieb in Spanien seine üppigsten Blüten („die Degen- und Mantelkomödie"), dieses wurde mit Vorliebe in England gepflegt und erreichte in der Restaurationszeit — bei aller Verderbtheit der Tendenz — eine ungemeine technische Ausbildung. In Frankreich stand Molière als unerreichtes Muster auf diesem Gebiete da, neben ihm achtbare Grössen zweiten Ranges.

Wenn das Charakterlustspiel unter einzelnen Bildern die Gebräuche, Sitten, Ansichten und Thorheiten eines Geschlechts, eines Volkes oder einer Zeit darstellt, so wird es unmerklich zur Sittenkomödie. Charakter- und Sittenkomödie sind daher häufig in einem und demselben Stücke vereinigt. Diese Charakter- und Sittenkomödie erfüllt recht eigentlich auf komischem Gebiete die Forderung, die Shakespeare (*Hamlet* III, 2) an das Drama überhaupt stellte: *The end of playing is to hold, as 't were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time, his form and pressure.* Molière hat auf komischem Gebiete diesen Anforderungen am vollsten Genüge geleistet. Ich erinnere an den *Misanthrope*, an den *Tartuffe*.

Wie stellt sich Voltaire zu alledem? Von vornherein ist es klar, dass die beträchtliche Verschiedenheit seiner Stoffe eine ebensolche Verschiedenheit der Behandlung bedingte. Wenn man ein Stück von einer solch schreienden Immoralität behandelt wie Wycherley's *Plain Dealer*, so muss man notwendigerweise in einem andern Tone reden, als wenn man im rührseligen Genre la Chaussée's komponiert. Aber alles in allem genommen, ist Voltaire's Lustspiel — das kann man von vornherein sagen — mehr Charakter- und Sittenkomödie als Intriguenspiel.

In den *Originaux* behandelt der Dichter, wie wir sehen, jenes gräuliche, in der *jeunesse brillante* Englands wie Frankreichs damals gleich verbreitete Vorurteil, nach dem es nicht chevaleresk sein soll, wenn ein Ehemann seine rechtmässige Gattin liebt, und die daraus entspringende Unsitte der jungen Männer, ihre Frauen, bloss weil es eben ihre Frauen sind, zu vernachlässigen. Zugleich findet man dort den Roturier, der gern adlig sein möchte; wiederum eine Kulturerscheinung der damaligen Zeit, in der das Bürgertum mehr als je krampfhaft strebte, in die adligen Kreise zu dringen, was verarmten und heruntergekommenen Adligen willkommene Gelegenheit zu Finanzheiraten gab. Ein Bild von den engherzigen, kleinbürgerlichen Ansichten der Bourgeosie enthält der *Enfant prodigue* und die *Femme qui a raison;* die durch die Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts aufgeklärte Aristokratie repräsentiert der Graf in der *Nanine;* die Sitten des bäuerlichen Standes findet man in *le Droit du Seigneur* und in *Charlot.* Ja, Voltaire hat sich sogar verstiegen, englische Sitten darstellen zu wollen (in der *Écossaise)*, ebenso wie er sich mit mehr oder weniger Glück an die Zeichnung historischer Verhältnisse (in *le Droit du Seigneur* und in *Charlot)* gewagt hat.

Wie schon im vorhergehenden Teile sattsam erörtert, dichtete Voltaire seine besten Lustspiele im *genre larmoyant.* Auch dieses,

auch die rührende, weinerliche Komödie gehört ja zu der Gattung des Charakter- und Sittenlustspiels. Freilich ist sie ein Sittenlustspiel mit der ausgesprochenen Tendenz, jene Sitten zu bessern, nicht auf dem Wege Molière's, der die Fehler und Thorheiten lächerlich machte — sondern durch das Medium der Rührung.

Übrigens hat Voltaire — abgesehen etwa von einigen Szenen des *Enfant prodigue* — die weinerliche Rührseligkeit la Chaussée's im grossen und ganzen glücklich vermieden, wie er ja auch dessen Extrem der *comédie sérieuse* vermied und sich an das *genre mixte*, hielt, in welchem neben den rührenden auch komische Szenen ihren Platz finden. Auch die „Moral" — wieder den *Enfant prodigue* ausgenommen — meldet sich bei ihm nicht so zudringlich wie etwa im *Préjugé* oder der *Paméla*.

An die Stelle der bürgerlichen „Moral" der Dichter der Rührstücke hat Voltaire grossenteils eine philosophische oder philanthropische Tendenz gesetzt.

Wie Voltaire Tendenzgeschichte, wie er Tendenzromane und Tendenztragödien schrieb, so hat er auch Tendenzlustspiele geschrieben, — das ist ein wichtiger Punkt, den man bei der Beurteilung des Komödiendichters Voltaire niemals aus dem Auge verlieren möge.

Rächte sich der Dichter nicht für die Stockschläge, die er von den Domestiken des brutalen Rohan einst empfangen, als er einen von dessen Standesgenossen also reden liess:

Mais la coutume . . . Eh bien, elle est cruelle,
Et la nature eut ses droits avant elle.

. . . .

Nous avons vu les hommes les plus sages
Ne consulter que les mœurs et le bien?

Man denke an das *Droit du Seigneur*, dem die Zensur seines Titels halber die Approbation versagte, und in welchem der einfache Bauer Mathurin solcherlei Betrachtungen anstellt:

Sommes nous pas cent contre un? etc.

Wer sähe nicht auch hierin einen Strahl des Wetterleuchtens, welches allenthalben in Frankreich am Horizonte aufblitzte, ein weithin sichtbarer Vorläufer des Jahres 1789!

Hören wir den Fierenfat, den Präsidenten eines Gerichtshofes, also räsonnieren:

Consolez-vous, nous savons les affaires.
Nous l'enverrons en douceur aux galères,
(*l'Enfant prodigue* II, 5).

sehen wir Charlot, dem Tode verfallen, weil er einen frechen Wüstling in der Notwehr erschlagen, der ihn geschmäht, miss-

handelt, der ihn hatte morden wollen: das sind Voltaire's Hiebe, die er der abscheulichen Rechtspflege unter Ludwig XV. versetzt, Voltaire's, des Verteidigers der Calas, der Sirven.

Tendenzkomödie und wieder Tendenzkomödie! Im Jahre 1769 schreibt der fünfundsiebzigjährige Greis den *Dépositaire*, in welchem er die Bigotterie eines Muckers des siebzehnten Jahrhunderts an den Pranger stellt: es ist dieselbe Zeit, in welcher Voltaire ganz besonders von der Genfer Orthodoxie belästigt wurde.[1])

In diesem Stücke hat Voltaire bekanntlich einen ästhetisch sehr wichtigen Schritt gethan. Er hat die feine Komödie Molière's, das *haut comique* dieses Dichters nachgeahmt, wenn er auch sein Vorbild unerreicht liess. Denn nicht allein den *Tartuffe* hat er sich zum Muster genommen, sondern auch, wie Molière seinen *Tartuffe* geschrieben hatte. Damit hat er sich von la Chaussée's Richtung losgesagt und am Ende seines Lebens sich zu der Ansicht bekehrt, dass der Zweck der Komödie nicht der ist, die Zuschauer zu rühren, sondern ihr fröhliches Lachen über Fehler und Thorheit zu erregen.

§ 2. Die Handlung.

Die Intrigue. Die Lösung des Knotens. Theaterkoups. Flüchtigkeit Voltaire's. Die drei Einheiten.

Mahrenholtz sagt I, 131 über Voltaire's Lustspiel: „Seine Komödien sind . . . von unseren heutigen Tageskomödien hauptsächlich dadurch verschieden, dass ihre Handlung und Intrigue weniger künstlich und verschlungen sind, dafür aber die spannenden Zwischenfälle und die überraschenden Lösungen meist fehlen“.

In der That ist es ein ziemlich häufiger Fehler der Sitten- und Charakterkomödie, die Handlung zu vernachlässigen und dadurch die dramatische Wirkung erheblich zu beeinträchtigen. Wenn wir den *Tartuffe* ausnehmen, ein Stück mit tüchtiger Intrigue, so ist selbst Molière's Charakterkomödie von diesem Tadel kaum ganz freizusprechen: man denke an den *Misanthrope u. a.* Auch in Voltaire's Lustspielen ist, alles in allem genommen, wenig Handlung, besser gesagt, wenig dramatische Verwickelung. Ein von seinem Vater verstossener Sohn kehrt zurück, unerkannt wird er als Diener seines Bruders engagiert; er entdeckt sich seiner früheren Geliebten; diese erwirkt seine Vergebung und Rehabilitierung: das ist der ganze *Enfant pro-*

---

[1]) Man denke zugleich an Voltaire's Kämpfe gegen den Jesuitenorden und einzelne Mitglieder desselben.

digue. Ein armes Mädchen wird in einem vornehmen Hause erzogen. Der Sohn des Hauses liebt sie. Eine Nebenbuhlerin will sie ins Kloster bringen. Das missglückt. Sie schreibt einen Brief an ihren Vater; dieser wird aufgefangen. Man hat sie im Verdacht, denselben an einen Liebhaber gerichtet zu haben. Der Vater kommt an, alles klärt sich auf; Nanine heiratet den Geliebten. Das ist die Gesamthandlung des gefeiertsten Voltaire'schen Lustspiels.

In der *Écossaise* ist die Handlung freilich belebter; aber was diesem Stücke wieder fehlt, ist eine tüchtige Intrigue. Freilich finden wir ein solche in *l'Échange*, in der *Prude*, im *Dépositaire;* auch in der *Femme qui a raison* ist sie nicht ganz übel: aber alle diese Intriguen sind mehr oder weniger geborgt: bei den Engländern, bei Regnard, bei Molière. Die des *Charlot* ist auch nicht schlecht; aber teilweise, wenn nicht ganz, gehört sie dem Destouches, und, was Voltaire bleibt, streift so sehr ans Tragische, dass von einer guten Lustspielintrigue auch hier keine Rede sein kann.

Man darf es ohne Scheu sagen: die Intrigue in Voltaire's Komödien ist schwach.[1])

Wenn Mahrenholtz an der oben zitierten Stelle sagt, dass im Vergleiche zu den Tageskomödien in den Voltaire'schen Stücken „die spannenden Zwischenfälle und die überraschenden Lösungen meist fehlen", so kann ich dem ersteren zustimmen — an spannenden Zwischenfällen sind diese Stücke thatsächlich arm —, weniger der letzteren Behauptung. Denn seine Lösungen tragen manchmal wohl den Charakter des „Überraschenden" an sich, aber überraschend oder nicht, sie sind selten dramatisch. Da findet sich im *Indiscret* jene fast lächerliche Szene des Rendezvous zwischen Damis und Hortense und die abgebrauchte Lösung durch eine Maskerade. In den *Originaux* kann man sich erst recht nicht über zu wenig Überraschung beklagen, hier kommt die Lösung völlig durch einen *deus ex machina* zustande oder vielmehr deren zwei (Mme du Cap-Vert und die Gouvernante Mme Rafle). In *le Droit du Seigneur* erfolgt dieselbe durch die Einsicht des Grafen in die ihm durch Dignant übersandten Dokumente; aber man sieht nicht recht ein, warum Dignant diese nicht schon längst geschickt oder warum er sie gerade jetzt schickt. Nicht minder unwahrscheinlich ist die Lösung in der *Femme qui a raison.* Auch dort liegt das Unwahrscheinliche darin, dass Frau Duru

[1]) Ich erinnere nochmals an das doch im Grunde recht armselige Mittelchen des missverstandenen Briefes, das eigentlich die ganze Intrigue der *Nanine* ausmacht.

doch längst durch den Lärm hätte geweckt sein und erscheinen müssen, oder dass ihr Gatte sie hätte suchen sollen.

An Unwahrscheinlichkeiten fehlt es überhaupt in Voltaire's Lustspielen nicht: man denke an die urplötzliche Versöhnung der beiden Lords in der *Écossaise*, noch mehr an die Entführung Acanthe's nach dem Schlosse Dormènens, d. h. nach dem einzigen Orte in der Welt, wohin diese Entführung nicht hätte ihren Weg nehmen dürfen: gerade die letzten beiden Fälle sind Beispiele dafür, dass Voltaire es nicht selten vorzieht, durch einen sogenannten *coup de théâtre* zu lösen, was das Resultat logischer Entwickelung sein sollte.

Es hiesse, dem Dichter unrecht thun, wollte ich hier nicht darauf hinweisen, dass verschiedene dieser Stücke Gelegenheitsdichtungen im engeren Sinne sind, für diese oder jene Festlichkeit verfasst oder gedichtet, um auf Privattheatern von Freunden und Freundinnen des Verfassers aufgeführt, nicht aber bestimmt, der Öffentlichkeit übergeben zu werden. *Aussi ses héros de théâtre*, sagt G. Merlet *(Études littéraires etc. [Voltaire]* S. 177) *furent-ils en général des personnages de circonstance, suscités par l'occasion, et plus ambitieux de flatter les passions contemporaines que de plaire à l'impartial avenir par l'accent définitif des sentiments et les traits permanents de la nature humaine.*

Hierzu kommt, dass die meisten seiner Lustspiele keine sorgfältig gefeilten, fleissig überarbeiteten Stücke waren, sondern vielmehr flüchtig hingeworfene Skizzen. Er selbst nennt die *Prude: moins une traduction qu'une esquisse légère de la fameuse comédie de Wicherley (Avertissement de l'auteur, Œuvres*, éd. Pal. 4, 217). *Le Droit du Seigneur* wurde, wie bereits erwähnt, in 14 Tagen verfasst (vergl. *Préface du nouvel éditeur, Œuvres*, éd. Beuchot, 7, 215, Brief an d'Argental, 30. April 1760); Wagnière erzählt (Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* I, 264, *Examen des Mémoires de Bachaumont)*, dass *Charlot* in weniger als drei Tagen geschrieben sei (Voltaire spricht von fünf Tagen in einem Briefe an Damilaville, 28. September 1767).

Die flüchtige Abfassung ist freilich kein Entschuldigungsgrund für Fehler des Dichters; wohl aber kann sie uns zur Erklärung von Erscheinungen dienen, die uns sonst bei einem Voltaire schwer begreiflich sein würden.

Noch ein anderer Umstand muss in Berücksichtigung gezogen werden, welcher der Entwickelung von Handlung und Intrigue in Voltaire's Lustspielen — wie in Voltaire's Dramen überhaupt — wenig förderlich gewesen ist: es sind die bekannten leidigen drei Einheiten der französischen Bühne, die der freien Entwickelung so vieles Grossen und Schönen — ich erinnere an die

Tragik Corneille's — den Hemmschuh angelegt haben. Voltaire hat sich bekanntlich diesem Zwange bereitwillig, man kann sagen, fast ängstlich gefügt, er, der sonst gegen allen Zwang opponierte.

Was nun die Einheit der Handlung, die gerechteste dieser drei dramatischen Forderungen angeht, so wird man dieselbe in seinen Komödien gewahrt finden, aber ohne zu grosse Engherzigkeit; in dem *Échange* hat sie allerdings dazu geführt, das englische Original energisch zu beschneiden; dasselbe ist in geringerem Umfange auch in der *Prude* geschehen; in der *Écossaise* hingegen ist sie fast überschritten; wenigstens wird das Interesse des Zuschauers durch die Frélonepisode von der Haupthandlung ziemlich stark abgezogen.

Auch die Ortseinheit ist gewahrt, ohne gerade allzu grossen Schaden anzurichten. Im allgemeinen ist es derselbe Salon oder dasselbe Haus, wo die Handlung sich abspielt; geht das nicht an, so wenigstens dieselbe Stadt, wie z. B. in der *Prude* als Ort Marseille angegeben wird. Störend wirkt die Ortseinheit hie und da im *Échange*, in der *Femme qui a raison*, im *Droit du Seigneur*.

Am unangenehmsten aber macht sich die Einheit der Zeit in verschiedenen seiner Stücke bemerklich, ja, sie hat den Dichter öfter zu entschiedenen Ungereimtheiten verleitet. Freilich Ungereimtheiten, die in höherem oder geringerem Grade sich auch bei Regnard, Destouches, la Chaussée u. s. w., kurz, so ziemlich in der gesamten französischen Komik wie Tragik wiederfinden. So sagt La Harpe von dem *Dissipateur* des Destouches: *Quelle idée que celle d'une femme qui, pour corriger son amant de sa prodigalité, projette de s'emparer de toute sa fortune et en vient à bout dans un jour!* (*Cours* 11, 298). Gewiss ist das ungereimt, wie es ungereimt ist, dass, wenn zwei am Morgen eine Liebschaft beginnen, am Abend geheiratet wird. Aber hat Destouches, dürfte man einwenden, hat Voltaire die drei Einheiten erfunden?[1]) Freilich kann hierauf andererseits erwidert werden,

---

[1]) Villemain bemerkt sehr richtig in den *Vies des principaux poètes anglais* über die Einheit der Zeit: *Nos vingt-quatre heures sont trop courtes pour enfermer ainsi toutes les douleurs et tous les incidents de la vie humaine.* Hier sei mir eine Bemerkung über Lessing's Kritik in der *Dramaturgie* verstattet. Bekanntlich hat man neuerdings Corneille — und mit Recht — gegen Lessing's allzuscharfe Angriffe in Schutz genommen. Dasselbe möchte ich teilweise auch in Betreff Voltaire's wagen. Lessing's Ansichten über das französische Drama mögen, logisch-philosophisch betrachtet, über allen Zweifel erhaben sein; aber die historische Tradition der französischen Bühne hat er zu wenig berücksichtigt. In diesen Traditionen waren die französischen Dichter, vor allem auch Voltaire, aufgewachsen; in diesen

dass ein Genie ersten Ranges mit dem Fluge des Genius über diese Regeln sich hätte hinwegschwingen müssen; aber ein Genie ersten Ranges war Voltaire als dramatischer Dichter eben nicht.

Wenn Voltaire's Lustspiele also im allgemeinen — wie die gesamte französische Dramatik — unter dem Drucke der tyrannischen Einheiten nur Schaden leiden konnten, so ist es ihm freilich einmal gelungen, in geschickter Weise der kühnsten Forderung Corneille's gerecht zu werden, jener Forderung oder vielmehr jenem Wunsche, den dieser mit den Worten ausspricht: *Je répète ce que j'ai dit ailleurs que, quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrais que les huit qu'il faut perdre se consummassent dans les intervalles des actes, et que chacun d'eux n'eût en son particulier que ce que la représentation en consume, principalement lorsqu'il y a liaison de scènes perpetuelle; car cette liaison ne souffre point de vide entre les deux scènes. (Discours des trois unités, Œuvres de P. Corneille,* (éd. Ch. Marty-Laveaux) I, S. 114. Voltaire hat dieser Forderung in der *Femme qui a raison* entsprochen. Die Handlung umfasst nur 2—3 Stunden; würde in Wirklichkeit auch nicht mehr umfassen; dagegen hat Voltaire zwischen die Heirat der Kinder des Duru und die Ankunft des Vaters die Nacht gelegt (dieselbe verfliesst in der Zwischenzeit vom ersten zum zweiten Akte.) Auf diese Weise zerfällt das Stück gewissermassen in zwei Teile, deren erster die Knüpfung des Knotens, der andere die Lösung enthält. So ist in den im *Retour imprévu* des Regnard und im *Dissipateur* des Destouches herrschenden Wirrwarr einige Ordnung gebracht.

§ 3. Charaktere und Charakterzeichnung.

Charakternamen. Hauptmängel der Charakterzeichnung Voltaire's. Voltaire porträtiert zu viel seine eigene Person. Beispiele gut angelegter Charaktere. Wirkung durch Kontraste. Seine Charaktere im allgemeinen individuelle Charaktere. Einige Charaktertypen. — Anhang: Der Anstand *(bienséance)* in der Schilderung der Leidenschaft. Galanterie und Zermoniell auf der französischen Bühne.

„In der Komödie", sagt Lessing *(Hamb. Dramaturgie,* St. 51; ed. Schröter und Thiele, S. 298—299) sind die Charaktere das

---

Traditionen mussten sie dichten, wenn sie Erfolge erzielen wollten — und das kann man doch dem Dramatiker nicht verargen. Fast jede Abweichung von der Tradition wurde eben von dem Pariser Publikum mit Missfallen aufgenommen. Voltaire hat diese Erfahrung bei seinen Anlehnungen an Shakespeare öfter gemacht. Die Anfangsdramen unserer grossen Dramatiker — vor allem Lessing's selber — beweisen ja ebenfalls, wie schwer es hält, sich von alten, eingewurzelten Überlieferungen loszumachen.

Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel, jene sich äussern zu lassen und ins Spiel zu setzen.“ Es ist dies der Grund, weshalb ich den vorliegenden Paragraphen etwas weiter ausdehnen muss als die anderen dieses Teiles. Man wird mir verzeihen, wenn ich hin und wieder auf schon Gesagtes zurückgreife; es wird das hie und da unumgänglich sein.

Ehe ich mich zu Voltaire's Charakterzeichnung wende, sei mir ein Wort über die Namen der Personen gestattet. Dieselben sind keineswegs unwesentlich; sie sind es nicht im täglichen Leben und, wie wir gleich sehen werden, noch weniger in der Komödie.

Voltaire verwendet einesteils die auf der französischen Bühne historisch gewordenen gräko-französischen Namen, die ja auch in der deutschen Schäfer-, Idyllen-, Komödien- etc. Litteratur eine so bedeutende Rolle spielen. So finden wir die Damis, Damon, Ariste, Clitandre, Euphémon, Euphémie, Nérine u. s. w. Diesen Gebrauch hat Voltaire mit den meisten seiner Vorgänger und Zeitgenossen, mit Quinault, Molière, Regnard, Destouches, la Chaussée, Piron[1]) und hundert anderen gemein.

Nun gibt es bekanntlich noch eine andere Gattung von Personennamen in der Komödie: es sind solche, welche entweder durch ihre Klangfarbe (Onomatopöie) oder durch ihre Bedeutung in irgend einer Weise den Träger charakterisieren. Ich möchte sie Charakternamen nennen. Auch sie zerfallen wieder in mehrere Klassen. Manche deuten auf den Charakter des Trägers im engeren Sinne, andere bezeichnen nur seinen Stand, sein Gewerbe oder eine andere äussere oder innere Eigenschaft der Person. *Hinc*, sagt Donat, *servus fidelis Parmeno, infidelis vel Syrus vel Geta: miles Thraso vel Polemon: juvenis Pamphilus: matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax: vel a ludo et a gesticulatione Circus: et item similia* (s. Lessing, *Hamb. Dramaturgie*, St. 90, ed. Schröter und Thiele, S. 528). Diese Sitte war ganz besonders stark auf der englischen Bühne verbreitet. Man denke an Shakespeare's Touchstone, Sir Oliver Mar-Text *(As you like it)*, an Malvolio, Sir Toby Belch, Sir Andrew Ague-Cheek *(Twelfth Night)* u. s. w., an Wycherley's Horner, Mr Pinchwife, Sparkish *(The Country Wife)*, an Manly, Freeman, Vernish, Major Oldfox *(The Plain Dealer)*, an Vanbrugh's Sir John Brute, Lovewell, Lady Fancyful *(The Provoked Wife)*, an Gripe und Moneytrap (zwei Wucherer in *The Confederacy)*,

---

[1]) So nennt sich der Held der bekannten *Métromanie* Damis (La Harpe, *Cours* 11, 312); man vgl. auch die Personennamen in seiner *École des pères (Œuvres d'Aléxis* [sic] *Piron*, Paris (Duchesne) 1758, t. I, S. 63 u. ff.

an Cibber's Loveless *(Love's Last Shift)*, endlich — *last not least* — an den berühmten Lord Foppington![1])

Dieser Gebrauch war auch der französischen Bühne nicht fremd, aber hier etwas beschränkter als auf der englischen. Meist wurden weniger bedeutende Nebenpersonen mit derartigen Namen benannt, gewöhnlich nach ihrem Stand oder Gewerbe; seltener nach ihrem Charakter.[2]) Das letztere ist allerdings bei dem schlauen, durchtriebenen Bedienten der Fall, der manchmal Pasquin heisst. Im *Dissipateur* des Destouches heisst ein betrügerischer Intendant Gripon, ein Name, dessen sich bekanntlich Voltaire bemächtigte, um ihn dem Gevatter des Herrn Duru zu geben. Der geizige Alte, Vater oder Onkel des leichtsinnigen jungen Herrn, nennt sich gewöhnlich Géronte; Regnard nennt im *Légataire* einen Notar M. Scrupule, in *les Vendanges* einen Advokaten Trigaudin, im *Joueur* eine Altkäuferin und Pfandleiherin Mme la Ressource, einen heuchlerischen, betrügerischen Triktrakspieler M. Toutabas, einen Schneider M. Galonier u. s. w.

Voltaire hat sich dieses Gebrauchs zu der Zeit bemächtigt, als er anfing die Engländer nachzuahmen, bei denen derselbe, wie gesagt, am ausgedehntesten war. So finden wir den Rheder M. Du Cap-Vert, den Toilettennarren comte Des-Apprêts, den Glücksritter chevalier Du Hasard (alle drei in den *Originaux)*. Im *Échange* dichtete Voltaire die englischen Namen teilweise einfach um (le comte de Fatenville = Lord Foppington, le baron de la Canardière *alias* de la Cochonnière = Sir Tunbelly Clumsey). Man denke ferner an die Fierenfat, die Zoïlin, die Gripon, die Garant, den avocat Placet, die Frélon. Der Name Frélon ist eine kostbare Erfindung, da er zu gleicher Zeit an *frelon* (Hornisse) erinnert und den Namen des Pariser Journalisten ins Gedächtnis ruft. Aber, so gern man auch diese Erfindung für Voltaire in Anspruch nehmen möchte, sie ist nicht von ihm, sondern stammt von Chévrier (vergl. Desnoiresterres t. V *[Voltaire aux Délices]* S. 479.)

Noch andere Personennamen sind rein realistisch erfunden, d. h. sie deuten weder Stand noch Charakter ihres Trägers an,

---

[1]) Selbstverständlich sind die obigen Beispiele ganz willkürlich aus der vollen Menge herausgegriffen, man hätte ebenso gut ein Dutzend anderer wählen können.

[2]) Es bezieht sich diese Bemerkung hauptsächlich auf das achtzehnte Jahrhundert. Man könnte mir sonst Molière's Harpagon, George Dandin, M. de Pourceaugnac, Trissotin, Purgon u. s. w., sowie Racine's Dandin, Chicaneau, Comtesse de Pimbesche *(les Plaideurs)* u. a. entgegenhalten. Auch bei den typischen Figuren der älteren italienischen Komödie finden wir derartige Charakternamen.

sondern sind dem Gebrauche des täglichen Lebens entnommen. So nennt Voltaire eine adlige Dame la baronne de l'Orme, ein Bürgermädchen Lise, seine ländlichen Figuren Blaise, Mathurin, Babet, Berthe, seine Engländer Freeport, Lord Murray, Lady Alton.

Um nun auf die Charakterzeichnung selbst des näheren einzugehen, so ist ja bereits weitläufig erörtert worden, was dem Dichter hauptsächlich mangelte.[1]) Um es noch einmal in zwei Worten zu sagen: es war ihm versagt, sich in komische Charaktere echt und voll hineinzudenken; was ihm fehlte, war die echte, rechte *vis comica,* die in so unerschöpflichem Maasse der geniale Molière besessen, die andererseits weit untergeordnete Geister in höherem Grade besassen als Voltaire. Daher übersah er den Unterschied zwischen den Spässen der Satire, die des Dichters eigener Person angehören, und den Scherzen der komischen Dramatik, die nur dann wirkungsvoll und packend sind, wenn sie in Inhalt und Form zu dem Charakter der Person passen, die sie ausspricht. Derartige komische Äusserungen können oft ganz unbewusst aus dem Munde einer Person der Komödie kommen, und sie sind alsdann oft die herrlichste Selbstironie. Aber diese unbewusste Selbstironie ist himmelweit verschieden von jener, wie sie z. B. Frélon ausspricht, von welcher man merkt, dass gewissermassen ein anderer, höherer hinter ihm steht und sie ihm zuflüstert. Denn so spricht kein Mensch zu und über sich selber.

Um von dieser unglücklichen Manier Voltaire's neben den bereits erwähnten wenigstens noch ein Beispiel hier anzuführen, so ruft in der *Nanine* die Baronin, ärgerlich über die so augenfälligen Reize ihrer Nebenbuhlerin, unwillig aus:

Que la nature est pleine d'injustice!
A qui va-t-elle accorder la beauté?
C'est un affront fait à la qualité.

Die beiden ersten Verse kann man der ärgerlichen Stimmung der Baronin recht wohl zu gute halten; so kann sie sprechen, wenn auch vielleicht nicht bei ruhiger Überlegung, so doch im Affekt. Der letzte dagegen ist eine Ironie des Dichters, der sich gewissermassen selber über die Eitelkeit und Aufgeblasenheit der Baronin ärgert. Und diese Ironie lässt Voltaire die Baronin selber aussprechen! Wie wirkungsvoll wäre sie dagegen im Munde einer Soubrette gewesen, die mit höhnischem Zucken den Mundwinkel, ungehört von der Baronin, vor sich hin gesagt hätte:

C'est un affront fait à la qualité!

---

[1]) Gelegentlich der Besprechung des *Enfant prodigue.* S. S. 32—33.

Etwas anders liegt die Sache in einer Stelle des *Enfant prodigue*, wo Martha, die Zofe der Lise, dem Fierenfat seinen schlechten Charakter und sein elendes Benehmen mit den Worten vorhält:

Être à la fois et Midas et Narcisse,
Enflé d'orgueil, et pincé d'avarice;
Lorgner sans cesse avec un œil content
Et sa personne et son argent comptant;
Être en rabat un petit-maître avare,
C'est un excès de ridicule rare:
Un jeune fat passe encor; mais, ma foi,
Un jeune avare est un monstre pour moi.

(I, 4, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 333.)

Gewiss durfte eine der Personen des Stückes dem Fierenfat derartige Vorhaltungen machen; das ist ganz richtig, ganz logisch, auch ganz poetisch. Nur durfte diese eine Person nicht Martha sein, die Zofe seiner Angebeteten. Hat wohl jemals eine Zofe in diesem Tone zu dem Freier ihres Fräuleins gesprochen? Auch das beweist wieder bei dem Dichter einen Mangel — wie soll ich sagen? — an feinem komischen Takt. Die Satire soll ausgesprochen werden, wer es thut, ist ihm gleichgültig.

So lässt Voltaire gern seine Personen eine Sprache sprechen, die ihnen nicht gebührt, weil sie zu ihrem Charakter nicht passt, weil Leute mit dem oder dem Charakter nicht so sprechen würden.[1]) Die burlesken Persönlichkeiten sprechen eine Art Sprache der Gasse oder, besser gesagt, eine Sprache, die in Wirklichkeit auch nicht die Gasse, sondern niemand spricht, weil sie unnatürlich ist. Ich erinnere an Gripon! Reden diese Personen eine Sprache, die eigentlich zu schlecht für sie ist, so haben wir umgekehrt auch gefunden, dass die höher stehenden Persönlichkeiten sich in Reden, Bildern, Reflexionen und Gedanken bewegen, die zu hoch für sie sind, eine Sprache, die wiederum die Sprache von niemand anderem ist als von Voltaire selber. Ja, wir dürfen noch einen Schritt weiter gehen, wir dürfen behaupten, dass Voltaire in seinen Komödien viel zu viel sich selbst porträtiert habe, als es einem guten dramatischen Dichter verstattet ist. Voltaire, der litterarische Freund, Günstling, Vertraute der du Châtelet, schaut uns aus dem Bilde Ariston's entgegen; ein Stück von Voltaire, dem liebenswürdigen Weltmann, aber zugleich dem Philosophen und Philanthropen, ist auf den Grafen d'Olban übergegangen; wiederum Voltaire, der

[1]) Es handelt sich hier selbstredend um die Sprache nur in dem Sinne, dass sie Ausdruck des Gedankens ist und mit diesem von dem Charakter der Person, die sie führt, abhängt. Über die stilistische Seite der Sprache s. das nächste Kapitel.

liebenswürdige Philosoph, aber diesmal zugleich der achtsame Gutsherr von Ferney, tritt uns in dem Marquis des *Droit du Seigneur* entgegen. Alles dies ist verborgen, verwischt, mit anderen Zügen verwoben, aber es ist unleugbar da, und es hat der Objektivität des komischen Dichters grossen Eintrag gethan. Ganz anders Molière, von dem Merlet (*Études* etc. S. 210, Anm. 2) ganz richtig sagt: *Molière n'est pas de ceux dont Gœthe écrivait qu'ils ne peuvent représenter qu'eux mêmes, ce qui est un signe de faiblesse.* Aber Voltaire war in dieser Beziehung ein Verwandter Lord Byron's, dessen *Giaur, Korsar, Lara, Don Juan* gleichfalls sämtlich Byron's sind.

Andererseits kann nicht in Abrede gestellt werden, dass die zeitgenössischen Kritiker, Grimm, Luchet, Linguet, Palissot, La Harpe u. a. die Mängel der Voltaire'schen Komödien übertrieben haben. Ihnen, namentlich Linguet (*Examen des ouvrages de M. de Voltaire.* Bruxelles 1788) und dem Marquis de Luchet[1]) zufolge wären die Komödien unseres Dichters das armseligste Zeug gewesen, das man jemals zusammengeschrieben. Sollte denn der Lustspieldichter Voltaire den grossen Voltaire ganz verleugnen?

Das klingt von vornherein doch recht unwahrscheinlich, selbst wenn man Voltaire's verhältnismässig geringe Begabung für das komische Fach voll und ganz in Rechnung zieht.

In der That giebt es auch gut erfundene und wohl durchgeführte Charaktere im Voltaire'schen Lustspiele, die von den besprochenen Fehlern frei oder doch im wesentlichen frei sind.

Eine der liebenswürdigsten Erscheinungen ist, wie schon mehrfach hervorgehoben, der Graf in der *Nanine.* Bei der Besprechung des genannten Stückes habe ich mich darauf beschränkt, hauptsächlich die philosophische Seite des Grafen hervorzuheben; hier möchte ich noch einmal das gesamte Charakterbild kurz ins Auge fassen:

Sohn eines vornehmen Hauses und Besitzer eines ansehnlichen Vermögens, das ihn zu den höchsten Ansprüchen berechtigt, hat sich der Graf in ein armes Mädchen verliebt. Verliebt ist eigentlich ein falscher Ausdruck: er hat eine tiefe, warme, wahre Liebe zu ihr gefasst. Es ist ein feiner Zug des Dichters, dass er uns Nanine vorführt, wie sie ein englisches Werk über Philosophie liest oder eben gelesen hat, welches ihr der Graf geliehen. Ihre Bildung ist es ja, die sie dem Grafen gleichstellt, und für hire Bildung muss sich dieser auch folgerichtig am meisten interessieren.

---

[1]) Grimm und La Harpe urteilen verständiger, weil eingehender und tiefer.

So sehr nun der Graf aber auch Philosoph ist, ohne Kampf kann die Neigung eines Grafen d'Olban für die arme Nanine nicht siegen. Ich spreche hier lediglich von dem inneren Kampfe. Gewiss, auch der Graf fühlt das Unangenehme einer sogenannten Mésalliance. Diesen Konflikt nun in der Seele des Grafen hat der Dichter, ebenfalls wieder mit feiner Berechnung, verschärft, indem er ihm einen Nebenbuhler gab, und was für einen Nebenbuhler? Seinen Gärtner Blaise — und, indem er zugleich der Nanine eine Rivalin schaffte, die Baronin, die ihrerseits so recht dazu bestimmt ist, alles, was noch etwa an Standesvorurteilen in dem Grafen vorhanden sein mag, fortwährend aufzuregen und wachzuhalten. Während nun aber dieses nur dazu beiträgt, ihn dieselben völlig überwinden zu lassen, gibt der Zwischenfall Blaise dem Grafen darüber, woran er noch gezweifelt, unfehlbare Gewissheit: nämlich, dass er Nanine wahrhaft liebt. Der Graf d'Olban will der Nebenbuhler seines Gärtners sein. Ich verweise auf den schönen Monolog am Ende des 1. Aktes.

Ebenso psychologisch wahr ist dann ferner die Eifersucht des Grafen; im ersten Anfall der Leidenschaft verbannt er Nanine und ist nun bereit, gewissermassen um sich an der ersten, untreuen Geliebten zu rächen, sich besinnungslos jener anderen in die Arme zu werfen. Unangenehm wirkt allein die, namentlich gegen Ende des Stückes, stark hervortretende Tugendrederei, in welcher der Dichter dem moralisierenden Charakter der Rührstücke eine etwas ausgedehnte Konzession gemacht hat.

Ein weibliches Gegenstück zu dem Grafen ist die Lindane in der *Ecossaise*. *Le rôle de Lindane,* sagt La Harpe (*Cours* 11, 418) *est intéressant par un mélange de douceur et de noblesse, de sensibilité et de courage.*

Sie ist stolz, dieses arme Mädchen, nicht freilich besessen von jenem Dummstolze, der herabgekommene Mitglieder adeliger oder vermögender Familien so oft abhält, sich einer nützlichen, keineswegs die Ehre verletzenden Thätigkeit zu widmen. Sie will sich gern von ihrer Hände Arbeit ernähren, aber sie möchte ihre Armut vor den Augen der klatschsüchtigen Welt verbergen. *Ce n'est point la pauvreté qui est intolérable, c'est le mépris: je sais manquer de tout, mais je veux qu'on l'ignore.* (I, 5, *Œuvres*, éd. Pal. 6, 202). Edlen Stolz zeigt sie besonders in ihrem Verhalten gegen Frélon und Freeport. Frélon ist natürlich unfähig, edlere Empfindungen überhaupt zu verstehen; aber auch der gute Citykaufmann begreift die stolze Zurückhaltung der Lindane, der er so gern mit seinem Gelde helfen möchte, recht schwer. Daher sein ewiger Refrain: *C'est dommage qu'elle soit si fière.*

Bei all' ihrem Stolze ist Lindane ein Wesen von echt weiblicher Empfindsamkeit, die vor der Berührung mit der äusseren Welt zurückbebt, wie die Blätter einer Blume vor dem Hauche kalten Windes. Aber die Liebe, die Liebe zu dem ritterlichen Murray gibt diesem empfindsam scheuen Mädchen den Mut, voll Festigkeit und Würde Lady Alton entgegenzutreten, der „grossen Dame", wie sie sich selber nennt. Das arme, von dem Gefühle ihrer Dürftigkeit niedergedrückte Mädchen wird eine Art Heldin, die alle Anstrengungen, alle Listen, alle Drohungen ihrer Gegnerin verachtet. *Vos menaces*, sagt sie zu ihr, *m'affermiraient dans ma passion pour lui.* (II, 2, *Œuvres*, éd. Pal. 6, 11). Erst als sie den Geliebten untreu glaubt, ist sie bereit, mit dem Vater London zu verlassen; aber Lord Murray kehrt zurück: sogleich ist alles Leid vergessen; sie fliegt in seine Arme; ihre heldenmütige Liebe hat alle Hindernisse überwunden. Ohne Zweifel ist dieser Charakter dem Dichter wohl gelungen, aber — und das ist wieder charakteristisch — dieser treffliche, vielleicht der beste Frauencharakter in der Komödie Voltaire's, ist kein komischer Charakter, *il n'a rien de la comédie*, wie La Harpe sagt *(Cours* 11, 418).

Was bei Lindane gefällt, ist das Pathetische, dem bekanntlich Voltaire seine meisten Bühnenerfolge verdankte. Es ist auch nicht ohne Grund, dass seine besten Lustspiele dem *genre larmoyant* angehören: gibt doch dieses unter den komischen Gattungen wo nicht die einzige, so doch die beste Gelegenheit, Pathos zu entfalten.

Zu den gelungensten Gestalten der Voltaire'schen Komödie gehören ferner, wie ich schon angedeutet, die Charakter erfahrener, vernünftiger, wohlwollender Frauen und Mütter: Euphémie, Hortense, Mme Duru, die Gräfin in *Charlot*, und diejenigen tugendhafter, ehrbarer, liebenswürdiger Mädchen: Lise, Nanine, Acanthe, Julie *(Charlot)* u. a.

Übrigens würde es ganz falsch sein, wollte man glauben, dass alle seine niedrig-komischen Charaktere verfehlt seien. Im Gegenteil. Rondon allerdings, der Vater Lisens, streift zu sehr ans Burleske, aber Freeport, der hochherzige Citykaufmann, ergötzt uns durch die Eigentümlichkeit seines Benehmens und die mit seinem wahren Charakter scheinbar so wenig harmonierende äussere Rauheit; er ist eine Figur, die sich dem fein Komischen schon bedeutend nähert. Man denke ferner an den Biedermann Fabrice, der als Gastwirt eine Fremde halb umsonst bewirtet und zu gleicher Zeit durch maasslose Schwatzhaftigkeit seinen Schützling in die grössten Verlegenheiten bringt; an Mathurin, der uns ebenso sehr durch seine Manier über das Herrenrecht

zu denken, interessiert, wie er uns durch seine übergrosse Eifersucht belustigt; an den Wichtigthuer, den Amtmann Métaprose, der sich vermisst, dem Bauern Mathurin die Geheimnisse des *code féodal* zu explizieren, und jenes ergötzliche Verhör mit der Colette anstellt. Alle diese Erscheinungen schmecken mehr oder weniger nach der guten Komödie.

Dazu kommt, dass Voltaire viele seiner Mängel und Fehler durch eine glückliche Anwendung des Mittels der Kontrastierung wieder gut macht. Im *Enfant prodigue* finden wir die liebenswürdige Lise, jung, hübsch und empfindsam, und die in bedenklichem Alter stehende Croupillac, die *à tout prix* noch einen „mitkriegen" will. In demselben Stücke sehen wir Euphémon, einen durch seinen Leichtsinn fast zu Grunde gerichteten, aber dabei von Natur gut und edel angelegten Jüngling; ihm als Relief dient sein Bruder, der sehr „solide", bis sum Geize sparsame, dabei heuchlerische und charakterlose Fierenfat. Dieselbe Art glücklicher Kontrastierung fast überall: Ariston und Zoïlin *(l'Envieux)*, Nanine und die Baronin *(Nanine)*, Acanthe und Colette *(Droit du Seigneur)*, der Marquis und der Chevalier *(ebendas.)*, Charlot und der Marquis *(Charlot)*, Ninon und Garant, der ältere und der jüngere Gourville *(le Dépositaire)*.

Wir wollen es versuchen, Voltaire's Lustspielcharaktere noch von einem anderen Gesichtspunkte aus zu betrachten. Die antiken Komödiendichter malten Typen, das moderne Lustspiel zeichnet individuelle Charakterporträts. Der Geizhalz Molière's ist nicht bloss der Repräsentant der Leidenschaft des Geizes, sondern er ist Harpagon, George Dandin nicht allein der düpierte Ehemann, etwa den düpierten Vätern des Plautus vergleichbar, sondern er ist eben dieses Individuum, der reiche Bauer, welcher George Dandin heisst; Alceste, Tartuffe, M. Jourdain, Agnès, Célimène, Elvire, Angélique, sie alle sind Individuen.

Das gilt mehr oder weniger von allen modernen Lustspieldichtern, und gilt auch von Voltaire. Euphémon, der Graf in der Nanine, Freeport, Fabrice, Lindane, Acanthe, Mathurin, die Gräfin von Givry, Ninon, sind individuelle Charakterporträts. Es gibt indessen Ausnahmen. Wenn man Lise, Nanine und Lindane betrachtet, so findet man eine unleugbare Ähnlichkeit zwischen ihnen: alle drei nähern sich dem Typus der tugendhaften Jungfrau, einer Lieblingsgestalt der *comédie larmoyante*.

Das ist in noch höherem Grade bei den burlesken Charakteren der Fall. Der Vater Euphémon ist ein fast ebenso beschränkter Bourgeois wie Rondon, Zoïlin ein ebenso erbärmlicher Spion, Neuigkeitenhascher und Zeitungsschmierer wie Frélon, Duru ein ebenso schmutziger Filz wie Gripon, die Croupillac

gerade so heiratswütig wie die Baronin de l'Orme und wie Lady Alton. Die Croupillac und die letztere wieder haben die Poltersucht mit einander gemein.

Noch in engerem Sinne kann man von Typen in der Komödie Voltaire's sprechen. Da haben wir zunächst die leichtsinnigen Adeligen, die Marquis, Chevaliers, Comtes. Natürlich gibt es auch Adelige, die als individuelle Charaktere behandelt sind, aber die oben genannten bilden eine Gruppe für sich; sie sind ein Typus, der sich bei Molière, Quinault, Regnard, la Chaussée, Destouches u. s. w. findet, gewissen Typen der antiken Komödie völlig vergleichbar. In der Regel sind diese Marquis, Chevaliers u. s. w. junge, wirklich oder scheinbar liebenswürdige Kavaliere, die entweder ihr eigenes Vermögen durchbringen oder damit beschäftigt sind, andern bei gleichem Geschäfte redlichen Beistand zu leisten. Die letzteren sind oft den Parasiten des antiken Lustspiels zum Verwechseln ähnlich. Zu diesen gesellt sich noch der Pseudomarquis, der, ein junger Roturier, den Titel „Marquis" (oder auch „Chevalier") angenommen hat, um sich desto besser in Familien einführen zu können, namentlich in Familien reicher Bürger, auf deren Töchter er spekuliert.[1]) Mit dem Titel hat er übrigens gewöhnlich auch die schlechten Sitten des echten Adeligen: Trunk, Spiel und Verschwendung, angenommen. Hettner hat bei Regnard zwei Gattungen der leichtsinnigen Adeligen unterschieden (*Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* [2. Aufl.] II, S. 54—55), von denen der „Chevalier" den reichen leichtsinnigen „jungen Herrn" repräsentiert, der trinkt, liebt und spielt, während der „Marquis" ein bereits ruinierter Standesgenosse ist, der, ganz wie der Parasit, die Laster des jungen Herrn begünstigt und von ihnen mit lebt. Eine derartige Verschiedenheit des Marquis vom Chevalier ist mir bei andern Dichtern weniger aufgefallen, wo überhaupt der Marquis gewöhnlich allein auftritt. Bei Molière trägt dieser Typus des Marquis noch eine etwas andere Nüance: bei ihm sind die „Marquis" mehr glatte Höflinge und fade, seichte Schöngeister; ihnen entsprechen die englischen „*beaux*" des Restaurationslustspiels.

Übrigens ist dieser Typus von Molière erfunden, nicht, wie man lange geglaubt hat, von Quinault, dessen (Pseudo-) Marquis in der *Mère coquette* man für den ersten dieses edlen Geschlechtes hielt. Darüber sagt Merlet in den *Études littéraires*, Paris 1877,

[1]) Schon Scarron hat dieser Menschenklasse eine Bemerkung gewidmet; man vgl. *le Roman comique de Mr Scarron.* Paris, David, 1727, t. I, S. 54.

S. 233: *Voltaire se trompe en affirmant qu'ils furent introduits par Quinault sur notre scène. Car* la Mère coquette (1666) *est postérieure à* l'École des femmes *et à* l'Impromptu de Versailles *où ils ont été créés d'emblée par Molière qui en fit les plaisants du jour. Ce type qui en fit une caricature dans* les Précieuses ridicules, *une rapide ébauche dans* les Fâcheux *et le principal rôle dans* la Critique, *est dans* le Misanthrope *plus élégant et plus contenu.*

Um nun auf Voltaire's Verwendung dieser „Marquis" zu kommen, mit denen natürlich Männer wie der Graf d'Olban und der Marquis du Carrage nichts gemein haben, so haben wir zunächst den Pseudo-Adligen im comte Des-Apprêts, der sich unter diesem seinem erborgten Titel bei den Bodins eingeführt und deren Tochter geheiratet hat, die er nun durch Verschwendung und Liederlichkeit so unglücklich wie möglich macht. Ein würdiges Seitenstück ist sein Bruder, der windbeutelige chevalier Du Hasard, in der That ein echter Glücksritter. Auch der, freilich nach englischem Muster gezeichnete, Chevalier in *l'Échange* spielt eine ähnliche Rolle; allerdings ist er wenigstens ein echter Adeliger. Der Marquis d'Outremont ist eine etwas veredelte Race, flotter Kavalier, etwas leichtsinnig, aber ohne ein allzu erhebliches Sündenregister. Der Chevalier Gernance repräsentiert mehr den Regnard'schen Chevalier im engeren Sinne: es ist der leichtsinnige, spielende, verführende junge Herr. Der „Marquis" in *Charlot,* in Wahrheit der Ammensohn, gehört eigentlich nicht zu den Staffagemarquis, sondern ist eine dramatische Hauptperson: mit seinen adligen Stiefvettern teilt er die Rohheit des Gemüts.

Ein anderer Typus der modernen Komödie sind die Domestiken. Da haben wir zunächst den schlauen Bedienten, ein Bürschchen von der leichtesten Sorte, aber seinem (meist jungen) Herrn unbedingt ergeben. Bei Voltaire ist dieser Typus durch Pasquin *(l'Indiscret),* Merlin *(l'Échange,* nach englischem Original gezeichnet) und Jasmin *(l'Enfant prodigue)* vertreten; im ganzen ist er bei Voltaire wenig entwickelt.[1])

Reicher entfaltet ist die *suivante* (Kammerjungfer, Zofe, Soubrette). Sie ist durch eine allerliebste kleine Gallerie recht munterer Dämchen vertreten: Nérine *(l'Indiscret),* Marthe *(l'Enfant prodigue),* Laure *(l'Envieux),* eine andere Marthe *(la Femme qui a raison),* Polly *(l'Écossaise),* Babet *(Charlot),* Lisette *(le Dépositaire).* Kleine Nüancen finden sich; ich habe ihrer schon Er-

[1]) Desto mehr bei Regnard, man denke an die zahlreichen Jünglinge, die fast alle auf den Namen *Crispin* hören, und vgl. La Harpe, *Cours,* 6, 273—274,

wähnung gethan. Im allgemeinen aber ist auch die Soubrette typisch: alle ein wenig, manche auch recht sehr impertinent, dabei aber der Herrin treu ergeben; für Trinkgelder natürlich eben so sehr empfänglich wie für Liebeserklärungen, bei denen sie eine zweideutige Anspielung nicht übel nehmen. Dem ungetreuen oder dem zudringlichen Liebhaber werden sie — bei Voltaire namentlich — durch geschickte Verwendung ihrer rosigen Händchen und scharfen Nägel manchmal recht unangenehm. Im übrigen bildet dieser Typus das ausgesprochene Pendant zu den männlichen Bedienten.

Somit wäre ich mit der Charakterzeichnung Voltaire's im grossen und ganzen fertig. Doch kann ich diese Materie nicht verlassen, ohne noch auf einige Einzelheiten aufmerksam gemacht zu haben, welche den Charakterbildern des Dichters, wenn sie auch zu deren Grundtone nichts beigetragen haben, dennoch manche Schattierung, manche Nüance verliehen haben. Es handelt sich zunächst um eine Eigentümlichkeit, welche weniger eine Eigentümlichkeit Voltaire's, als eine solche der französischen Bühne überhaupt ist. Lessing kommt auf sie zu sprechen, wenn er in der *Hamb. Dramaturgie* (St. 15, ed. Schröter und Thiele, S. 92—93) von der Liebe in der *Zaïre* sagt: „Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich, das ist diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das Behutsamste und Gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der sprödesten Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzliste weiss von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das Meiste; oder hat gleichviel Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben."

Mit anderen Worten: die Leidenschaften — in diesem Falle speziell die Liebesleidenschaft — äussern sich zu gemessen, zu spitzfindig, zu salonmässig bei Voltaire, wir dürfen hinzufügen, überhaupt auf der Bühne der Franzosen während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Schuld daran war bekanntlich die strenge Etikette, die Bühnentradition und das, was man *convenance* und *bienséance* nannte. Hieraus entsprang ein zweifacher Fehler, ein zu wenig auf der einen, ein zu viel auf der andern Seite. Die Äusserung der echten, rechten, überwallenden Leidenschaft, das Überströmen der Liebesgefühle eines jungen Herzens wird zurückgedämmt, während ihm die Engländer, Shakespeare vor allem, seinen freien natürlichen Lauf liessen. Auf der an-

deren Seite ein zuviel: eine Anwendung galanter, höflich süsslicher Ausdrücke, wo sie nicht hingehört und darum heute den Eindruck des Faden macht. Der erste Fehler wird sich natürlich hauptsächlich in der Tragödie zeigen; von dem letzteren weist auch die Komödie, nicht zum mindesten die Komödie Voltaire's, einige frappante Beispiele auf. Es ist mit anderen Worten die falsche Galanterie der französischen Bühne.

Verschiedene Exempel habe ich bereits hervorgehoben, besonders eines im *Charlot*, gelegentlich der Besprechung dieses Stückes. Hier möge noch eines aus der *Nanine* seinen Platz finden: in einer Szene voll dramatischer Bewegung, als der Plan der Baronin, Nanine zu entführen, eben gescheitert, in einer Szene also, wo der Graf d'Olban, der Liebhaber Naninen's, bis zu einem ziemlich hohen Grade erregt sein muss, redet derselbe das junge Mädchen, als sie ihm zurückgebracht wird, folgendermassen an:

> *Vous n'auriez point de vous-même eu l'envie*
> *De nous quitter, d'arracher à ces lieux*
> *Le seul éclat que leur prêtaient vos yeux?*
> (II, 3, *Œuvres*, Pal., 5, 50.)

Das ist eine recht artige Schmeichelei; aber passt sie in diese Szene? Ich glaube, ebenso wenig als das *belle*, welches den Namen Nanine als *epitheton ornans* ständig begleitet, wenn er aus dem Munde des Grafen kommt.

Nicht allein die Liebe, auch andere Leidenschaften und Empfindungen drücken sich bei Voltaire immer so vorsichtig und zierlich aus wie möglich.

Als die Gräfin von Givry die ganz unvermutete Nachricht bekommt, dass Charlot ihr Sohn sei, ruft sie aus:

> *Où suis-je? juste Dieu! pourrai-je m'en flatter?*

Dieses *pourrai-je m'en flatter?* ist natürlich nur eine Phrase, aber eine sehr unangebrachte Phrase in einer Äusserung höchster Überraschung.

Als Acanthe im *Droit du Seigneur* die nicht minder unvorhergesehene Nachricht erhält, der Chevalier sei ihr Bruder, ist ihre Antwort:

> *Ah! je succombe. Hélas! est-ce un bonheur?*
> (*Œuvres*, éd. Beuchot 7, 319: *Notes et Variantes du Droit du Seigneur*).

Hätte sie nach dem *hélas!* geschwiegen, wäre alles gut gewesen; das *est-ce un bonheur?* setzt dagegen eine Thätigkeit der Reflexion voraus, deren Acanthe, in diesem Augenblicke wenigstens, unfähig sein muss.

Auch das ist ein häufig vorkommender Fehler in Voltaire's Dramen: er erzählt, er beschreibt, er reflektiert anstatt die Leidenschaft, den Affekt in der Weise Shakespeare's grell ausbrechen und dann sich ungehemmt ergiessen zu lassen.

Wie nun Affekt und Leidenschaft auf der französischen Bühne immer fein säuberlich und ehrbar auftraten, um niemals die zarten Nerven des feingebildeten Zuhörers zu beleidigen, so ward auch das Bühnenzermoniell bei den leidenschaftlichsten Szenen genau so beobachtet wie in jenen, wo es sich um eine einfache Konversation handelt.

Wenn eine fremde Dame (die Croupillac) zu Lise kommt (*l'Enfant prodigue* II, 3, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 343) und sie um eine Unterredung bittet, so stellt man ihr natürlich einen Sessel hin; wenn aber Lise in der höchsten Erregung mit dem Vater Euphémon sprechen will — es handelt sich um das Los ihres Geliebten, um ihr eigenes Los — so ist ihr erster Gedanke wiederum der Sessel, auf den der alte Euphémon zu sitzen kommt:

Un siège . . . Hélas! . . . Monsieur, asseyez-vous,
Et permettez que je parle, à genoux.
(V, 3, *Œuvres,* éd. Pal., 3, 413.)

Das ist allerdings mehr französisch als voltairisch,[1]) aber es verdiente doch, kurz erwähnt zu werden.

Kap. III.
Der Stil.

Die Sprache in Voltaire's Komödien. Der Dialog. Gleichnisse. „Schöne Stellen". Sentenzen. Burleske und vulgäre Ausdrücke und Wendungen. Wortspiele. — Grammatisches: Inversionen. Solözismen und Neologismen. — Siezen und Duzen.

Es kann nicht in meiner Absicht liegen, mich hier des längeren und breiteren über die Sprache Voltaire's zu ergehen; es handelt sich hier nur darum, gewisse Eigentümlichkeiten hervorzuheben, welche speziell der Voltaire'schen Lustspielsprache angehören, ihre Pointiertheit, ihren sentenziösen Charakter, auf gewisse „schöne Stellen" und auf der anderen Seite auf gewisse Flüchtigkeiten, Nachlässigkeiten, Solözismen und ähnliche Erscheinungen aufmerksam zu machen.

Die Sprache der Voltaire'schen Komödie ist, wie die der Komödie überhaupt, im Vergleiche zu der auf dem Kothurn üblichen

[1]) Ich erinnere an die peinliche Beobachtung des Zeremoniells in der klassischen Tragödie der Franzosen.

Rede, selbstredend familiär, ja nachlässig: sie nähert sich der Umgangssprache, welche zu erreichen, freilich in den gereimten Stücken der Gang des Verses, die Rhythmik und der Reim verhindern.

Der Dialog ist im allgemeinen den Situationen wohl angepasst — wie es ja von einem Voltaire nicht anders zu erwarten. Je nach den Umständen wird er lebhaft, funkelnd von Geist und Witz. Hier tritt das satirische Element, welches der Konzeption komischer Charaktere so hinderlich war, im einzelnen oft recht vorteilhaft zu Tage. Bald ergötzt uns der Dichter durch naive Antworten einer Person, bald durch epigrammatisch zugespitzte Pointen einer anderen. Ich verweise kurz auf einige besonders hübsche und anziehende Dialoge: zwischen der Croupillac und Lise (*l'Enfant prodigue* II, 3, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 342 u. ff.), den ausführlich von mir wiedergegebenen zwischen dem Grafen d'Olban und der Baronin de l'Orme, einen anderen zwischen der Baronin und Nanine (*Nanine* I, 5, *l. c.* 5, 29 u. ff.), zwischen dieser letzteren und dem Grafen (*ib.* I, 7, *l. c.* S. 37 u. ff.), zwischen Lindane und Lady Alton (*l'Écossaise* II, 2, *l. c.* 6, 210 u. ff.), den bekannten zwischen Colette und dem Amtmann (*le Droit du Seigneur* II, 2, *l. c.* 6, 320 u. ff.) u. a.

Auf der anderen Seite finden sich in Voltaire's Komödien zahlreiche Dialogpartien, die nicht frei von jenen Fehlern sind, welche Merlet (*Études littéraires etc.* S. 191, note 1) den Tragödien des Dichters vorhält: *Il y a du vague, de l'à-peu-près, du remplissage . . . de la déclamation.*

Die „Deklamationen" finde ich besonders im *Envieux* manchmal recht lästig. Ich denke hier an die Tiraden Hortensens und Ariston's (z. B. II, 2, *Œuvres*, éd. Beuchot, 4, 372—373; *ib.* III, 3, *l. c.* S. 390 u. ff.).

Was die *remplissages* d. h. gedankenleere Stellen betrifft, welche nur als Füllsel eingeschoben werden, so sind solche bei gereimten Versen im Drama freilich geradezu unvermeidlich. Im Englischen bieten die Dramen Dryden's, namentlich seine *heroic plays*, hierfür eine reichhaltige Fundgrube. In Voltaire's Lustspielen finde ich eine Stelle, die mir besonders unangenehm ist, und über die sich auch Palissot, wie über alles derartige, gebührend ereifert. Am Ende des *Enfant prodigue* (V, 7, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 424) heisst es:

Non, il ne faut, et mon cœur le confesse,
Désespérer jamais de la jeunesse.

Wenn man nach sogenannten „schönen Stellen" sucht, die übrigens, wie jedermann weiss, keineswegs immer als besondere Vorzüge eines dramatischen Werkes angesehen werden können,

so sind die Lustspiele Voltaire's nicht eben arm daran. Ich erinnere nur an die allerdings wundervollen Verse der Lise:

> *A mon avis, l'hymen et ses liens*
> *Sont les plus grands, ou des maux ou des biens* etc.
> *(l'Enfant prodigue* II, 1; *Œuvres,* Pal. 3, 338 ff.)

an die Mahnworte, welche die Gräfin von Givry an den „Marquis" richtet *(Charlot* I, 5, *Œuvres,* Pal. 7, 263) u. a.

Wir haben bereits mehrfach beobachtet, dass Voltaire, statt sich völlig hinter die Kulissen zurückzuziehen, sich gern selbst in das Gespräch der dramatischen Personen einmischt, wenigstens ihnen Gedanken und Wendungen vorsagt, denen man anmerkt, dass sie nur von ihm selbst, dem Dichter herrühren können. Wenn nun diese Manier Voltaire's unzweifelhaft zum Schaden der dramatischen Wirkung sich breit macht, so bekommt auf der anderen Seite der Zuschauer dabei eine grosse Menge poetischer Vergleiche, geistreicher Aperçus und witziger Bemerkungen zu hören, für die er dem Dichter zum grössten Danke sich verpflichtet fühlen würde, wenn er sie irgendwo anders hörte, als in einem dramatischen Werke.

So liebt Voltaire das Anbringen poetischer Vergleiche, von von denen ich nur ein Beispiel anführen will:

> *Je vous l'ai dit: l'amour a deux carquois;*
> *L'un est rempli des ces traits tout de flamme,*
> *Dont la douceur porte la paix dans l'ame,*
> *Qui rend plus purs nos goûts, nos sentimens,*
> *Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchans:*
> *L'autre n'est plein que de flèches cruelles,*
> *Qui répandent les soupçons, les querelles,*
> *Rebutent l'ame, y portent la tiédeur,*
> *Font succéder les dégoûts à l'ardeur.*
> *(Nanine,* I, 1; *Œuvres,* Pal. 5, 18.)

So hat der Dichter ferner in seine Dialoge zahlreiche Sentenzen, Pointen und witzige Bemerkungen eingestreut, die wie Blumen, manchmal recht giftige Blumen, hier und dort emporzuschiessen scheinen. Ich beschränke mich auf einige wenige Beispiele:

Im *Enfant prodigue* sagt Rondon von Fierenfat (I, 1, *Œuvres,* éd. Pal., 3, 319):

> *Il est avare et tout avare est sage.*
> *Oh! c'est un vice, excellent en ménage,*
> *Un très-bon vice.*

Sentenziöser Natur sind die Stellen:

> *L'âge endurcit notre âme: hélas, l'indifférence*
> *Est le premier effet de notre décadence.*
> *(l'Envieux* III, 3; *Œuvres,* éd. Beuchot, 4, 393.)

Qui boit toujours, n'est jamais affligé.
(*la Prude* 5, 8; *Œuvres,* éd. Pal. 4, 340.)

L'usage est fait pour le mépris du sage.
(*Nanine* I, 1; *l. c.* 5, 22.)

C'est un danger, c'est peut-être un grand tort
D'avoir une ame au-dessus de son sort.
(*ib.* I, 6; *l. c.* 5, 36.)

Qui n'a besoin de rien, n'est jamais pauvre.
(*l'Ecossaise* II, 6; *Œuvres,* éd. Pal. 6, 224.)

Et va, va, fiancailles
Assez souvent ne sont pas épousailles.
(*le Droit du Seigneur* II, 4; *l. c.* 6, 335.)

C'est une étrange affaire
De combattre à la fois deux femmes en colère.
(*Charlot* II, 3; *l. c.* 7, 283.)

Pour garder son crédit, Monsieur, n'en usons guère.
(*le Dépositaire* II. 5; *l. c.* 8, 255.)

Tout ce qui s'est passé
Fait peu d'impression sur un esprit sensé.
(*ib.* S. 257)

u. s. w.

Dieser sentenziöse Charakter war, wie allbekannt, überhaupt eine Eigentümlichkeit Voltaire'scher Diktion. Im Lustspiele war er damals sehr beliebt, was mit der moralisierenden Richtung der Komödie des achtzehnten Jahrhunderts zusammenhängt. Grimm (*Correspondence littéraire etc.*, 15 février 1762, éd. M. Tourneux t. V, S. 42) schreibt geradezu den Erfolg des *Droit du Seigneur*, wenigstens des vierten Aktes, dem sentenziösen Charakter des Dialogs zu.

Dagegen ist eine andere Eigentümlichkeit Voltaire's von seinen französischen Kritikern lebhaft getadelt worden; es sind die burlesken und vulgären Wendungen, die er, aller *convenance* und *bienséance* zum Trotze, hie und da sich erlaubt, ja, mit denen er die Sprache seiner burlesken Charaktere mehr als billig ausgestattet hat, was mit seiner bereits früher eingehend erörterten Schilderung dieser Charaktere überhaupt zusammenhängt.

So sagt Rondon (*l'Enfant prodigue* I, 2 *Œuvres*, éd. Pal. 3, 327):

Lavons la tête à ce large visage.[1])

Ein wenig später spricht er von den beiden Euphémon in folgenden Ausdrücken (der junge Euphémon ist in der Verkleidung eines Greises zurückgekehrt):

Nenni vraiment,
Un béquillard, un vieux ridé sans dent.

---

[1]) Ähnlich ist das *laver sa tête ainée* im *Dépositaire* (I, 5, *Œuvres*, éd. Pal. 8, 328).

Nos deux barbons d'abord avec franchise
L'un contre l'autre ont mis leur barbe grise;
Leurs dos voûtés s'élévaient, s'abaissaient
Aux longs élans des soupirs qu'ils poussaient;
Et sur leur nez leur prunelle éraillée
Versait les pleurs dont elle était mouillée.

Ich verweise ferner nochmals auf die Stelle, wo Rondon seine arme Lise mit den Worten anführt:

Matoise, mijaurée!
Fille pressée, ame dénaturée! etc.
(l'Enf. prod. V, 3; *l. c.* 411.)

Kurz nachher sagt er:

Encor des non? toujours ce chien de ton:
Et toujours non, quand on parle à Rondon! *(ib.)*

In der *Femme qui a raison* findet sich die Stelle (I, 3, *Œuvres*, éd. Pal. 5, 114):

Maître Isaac Gripon, d'une ame fort rebourse;

und Martha sagt in demselben Stücke (II, 5, *l. c.* S. 140) zu Duru:

Apprenez
Que ce n'est pas à vous à fourrer votre nez
Dans ce que fait Madame.

Über diesen Ausdruck hat sich Palissot *(ib.* note a) weidlich entrüstet, indessen führt P. Richelet *(Dictionnaire de la langue française,* Paris 1728, III, 241, unter *fourrer)* eine ganz ähnliche Stelle aus Molière an: *Il fourre son nez par tout.*

Zur Erreichung komischer Wirkungen, wie sie diese burlesken Ausdrücke und Wendungen bezweckten, bediente sich Voltaire auch des Mittels der Wortspiele. Er war in diesen nicht eben glücklich, und seine Wortspiele haben grösstenteils mehr eine burleske, als eine echt komische Wirkung. Ich führe einige wenige Beispiele an:

Rondon's soeben zitierte Worte:

Encor des non? toujours ce chien de ton:
Et toujours non, quand on parle à Rondon!

können selbstredend auch unter der Kategorie der Wortspiele ihren Platz finden.

Andere Beispiele sind:

Frélon.

Je suis un compilateur illustre, un homme de goût.

Fabrice.

De goût ou de dégoût, vous me faites tort, vous dis-je.
(l'Écossaise IV, 1; *Œuvres,* éd. Pal 6, 256,
vgl. Palissot's Anmerkung das.)

Colette.

A mon secours! me voilà déboutée

Acanthe.

Déboutée.

Colette.

Oui, l'ingrat vous est promis,
On me déboute.

(*le Droit du Seigneur* II, 3; *Œuvres,* éd. Pal., 6, 326.)[1])

Enfin je ne veux point par un zèle imprudent
Garantir la vertu de ce monsieur Garant.

(*le Dépositaire* I, 5; *Œuvres*, éd. Pal., 8, 235.)

Hierauf ein Wort von der poetischen Lizenz der Inversion: Voltaire bedient sich derselben im Lustspiel keineswegs übermässig häufig, was wieder mit dem Charakter der Sprache des Lustspiels zusammenhängt. Am meisten findet sich jene Art der Inversion, wo das Subjekt bezw. der Subjektsbegriff hinter das Verbum tritt. Hierfür einige Beispiele:

Est un sot qui diffère.

(*le Droit du Seigneur* II, 4; *Œuvres*, éd. Pal., S. 337.)

Ma foi, n'est pas raisonnable qui veut.

(*ib.* III, 1; *l. c.* S. 346.)

Vous vous trompez: de son cœur on est maître;
J'en fis l'épreuve: est sage qui veut l'être. (*ib.*)

Gerade dieses Stück ist reich an dieser Art Inversionen.

Einzelne Solözismen, Archaismen und Neologismen finden sich in der sonst reinen Sprache Voltaire's.

Im *Enfant prodigue* (III, 4, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 381) findet sich die Stelle: *vous la r'aimez.* Dies Wort *r'aimer* ist ein *ἅπαξ λεγόμενον.* Auch Littré weiss nur diese einzige Stelle anzuführen; es ist offenbar eine — etwas kühne — Bildung Voltaire's.

In der *Nanine* (II, 13, *Œuvres*, éd. Pal., 5, 74) steht der Vers:

En s'épousant ils crurent qu'ils s'aimèrent.

Hierzu bemerkt ganz richtig Palissot: *Ils crurent qu'ils aimaient ou qu'ils s'aimeraient, mais 'ils crurent qu'ils s'aimèrent' est un solécisme échappé par inadvertence à un écrivain très-pur.*

In der *Femme qui a raison* (III, 5, *l. c.* 5, 161) lesen wir:

---

[1]) Man kann dies vielleicht kaum ein Wortspiel nennen, da nur dasselbe Wort mehrmals wiederholt wird. Die komische Wirkung beruht darin, dass Colette, wie der Zuschauer und Leser wissen, den Sinn des Wortes *débouter* gar nicht kennt bezw. denselben ganz falsch deutet.

Faut-il après douze ans
Voir d'un œil de travers sa femme et ses enfans?

Das *voir d'un œil de travers* hat Palissot, der solche Sachen dem Schriftsteller sehr gerne aufmuzt, Gelegenheit zu einer Ausstellung gegeben. In der That ist es ein kühner Ausdruck (wohl sagt man: *regarder quelqu'un de travers.)*.

Im *Droit du Seigneur* (I, 2, *l. c.* 6, 364) heisst es:

Ce que je veux, moi j'en viens à bout.

Palissot bemerkt dazu: *Il veut dire qu'il est fier, mais il ne le dit pas; cette phrase n'est pas française.*

In demselben Stücke (I, 5, *l. c.* 311) sagt Mathurin: *Chacun rebèque.* Palissot *(l. c.* note a) bemerkt darüber: *On ne dit point rebéquer, mais* se *rebéquer. On est toujours étonné de l'affectation avec laquelle l'auteur semblait rechercher, dans ses comédies, des mots bisarres et inusités. Quelquefois même il se permettait d'en forger uniquement pour la rime. Dans les premières éditions de cette pièce, Mathurin disait au Bailli:*

Mon ami Baillival,
Pour notre bien, on nous fait bien du mal.

Diese Stelle findet sich thatsächlich in den von Beuchot gegebenen Varianten *(Œuvres*, éd. Beuchot, 7, 296).

Übrigens ist das *baillival* eine ganz gefällige komische Bildung, und, wenn Palissot über allein dem Reime zu Liebe gebrauchte Wörter und Formen spricht, so dürften derartige Beispiele bei Voltaire sehr selten sein. Auch für das nicht reflexive *rebéquer* in der Bedeutung „widerstreben", „sich störrisch zeigen", „heftige Erwiderungen geben", finden sich sowohl bei Richelet (III, 362) verschiedene Belege, als auch bei Littré (unter *rebéquer)*.

Interessanter als diese grammatisch-lexikalischen Kleinigkeiten, ist der Gebrauch des *vous* und *tu.* Wenn auch Voltaire in dieser Beziehung von seinen Vorgängern und Mitarbeitern auf dem komischen Gebiete nicht erheblich abweicht, so sei mir doch über seinen Gebrauch eine ganz kurze Bemerkung gestattet. Man duzt die Domestiken, die Bauern, kurz alle Leute niederen Standes, und diese Leute pflegen sich auch wieder unter einander zu duzen. Die Kinder, auch die erwachsenen — werden bei Bürgersleuten vielfach geduzt, in den adeligen Familien stets mit Sie angeredet. Abgesehen von den genannten Fällen setzt das Duzen eine grosse Familiarität voraus; deshalb pflegen Leute, die in einer burschikosen Weise sich mit jedem familiär zu machen geneigt sind, oder denen der Anstrich des Biderben gegeben werden soll, also Figuren wie der Baron de la Canardière,

die Croupillac, Mme Agnant u. a., jedermann zu duzen, oder hiervon wenigstens nur diejenigen auszunehmen, vor denen sie einen besonderen Respekt fühlen, wie z. B. die Agnant der Ninon gegenüber. Bei Corneille duzen sich die Liebenden noch: *De toutes les invraisemblances du théâtre il ne garda que le tutoiement entre les amoureux.* (Demogeot, *Histoire de la littérature française*, Paris 1852, S. 367.)

Hiervon finden wir nichts bei Voltaire, bei dem das Duzen, ausser in der Familiarität nur noch in zwei Fällen gebräuchlich ist. Der erste ist der des Affekts. Bei dem Ausbruche der Leidenschaft schwindet die gesellschaftliche Form, da redet der Mensch zum Menschen. Die französische Bühne ist hierin sonst, wie wir gesehen, immerhin noch formell genug; inbezug auf das *vous* und *tu* aber macht sie eine Ausnahme. Als die Baronin de l'Orme ihr Spiel verloren sieht, ruft sie zornig aus:

> *Je m'attendais à* ton *manque de foi.*
> Va, *je renonce à* tes *présens, à* toi.
> *Traître, je vois avec qui* tu *vas vivre,*
> *A quel mépris* ta *passion* te *livre.*
> *Sers noblement sous les plus viles loix.*
> *Je* t'*abandonne à* ton *indigne choix.*
> (III, 6. *Œuvres*, éd. Pal., 5, 96.)

In diesem *tu, te, toi* spricht sich ebenso sehr der funkelnde Hass und Zorn aus wie in einer Stelle des la Chaussée dasselbe der Ausdruck überströmender Liebe ist. D'Urval und Constance haben sich niemals geduzt, aber als der reuige Gatte zu den Füssen seiner Gemahlin niedersinkt, ihre Vergebung zu erflehen, da hebt ihn diese gerührt mit den Worten auf:

> *Cher époux, lève*-toi. Va, *je reçois* ton *cœur* etc.

(*Préjugé à la Mode* V, 5, *Œuvres de theatre de monsieur Nivelle de la Chaussée.* Amsterdam 1759, t. II, S. 169) und fährt von da an fort, ihn bis zum Ende des Stückes zu duzen.

Der andere der beiden Fälle ist die Beleidigung,[1]) die brutale Grobheit. Als der „Marquis" den Charlot mit Julie das Menuet tanzen sieht, und dieser ihn durch seine wohlgesetzte Entschuldigung entwaffnet hat, sagt der alberne Hohlkopf:

> *Écoute mon garçon; je* te *defends . . . à* toi,
> *De montrer quand j'y suis de l'esprit plus que moi.*
> (II, 3, *l. c.* 7, 280.)

[1]) Hierher gehört auch das verächtliche *tu*, welches sich Lady Alton und Lord Murray Fréron gegenüber erlauben. Diese Art des Duzens ist selbstredend ein Stück Satire.

Kap. IV.

Die Metrik.

Alexandriner. Zehnsilbige Verse. Einige Stücke in Prosa. Zäsur des Zehnsilblers. Unregelmässigkeiten.

Bekanntlich ist der klassische Vers der französischen Bühne der unter dem Namen Alexandriner berühmt gewordene zwölfsilbige paarweis gereimte Vers, dessen sich Tragiker wie Komiker in gleicher Weise bedienen.

Um so auffallender muss es erscheinen, wenn ein Dichter, der sich im allgemeinen streng an den klassischen Geschmack und die klassischen Regeln hielt, in einer grösseren Anzahl von Stücken einen Vers verwendet, der vor und nach ihm auf der Bühne seines Vaterlandes — der klassischen Bühne wenigstens — nicht gehört worden ist. Ich meine den gereimten Zehnsilbler und gebe, um sein Verhältnis zum Alexandriner und der Verwendung der Prosa graphisch darzustellen, eine Tabelle der Voltaire'schen Lustspiele nach den Versarten:

In Alexandrinern:	In zehnsilbigen Versen:	In Prosa:
L'Indiscret (1725).	*L'Enfant prodigue* (1736).	*Les Originaux* (1732).
L'Envieux (1736 ?)	*La Prude* (1739—1740).	*L'Échange* (1734).
La Femme qui a raison (1748).	*Nanine* (1748—1749).	*L'Écossaise* (1760).
Charlot (1767).	*Le Droit du Seigneur* (1760).	
Le Dépositaire (1769).		

Hieraus ersieht man, dass Voltaire, den Traditionen der französischen Bühne getreu, seine erste Komödie im Alexandriner geschrieben, wie Gœthe *Die Laune des Verliebten* im gleichen Versmaasse abgefasst hat. Unter dem Einflusse der Engländer beginnt er in Prosa zu schreiben, unter dem Einflusse der Engländer auch wagt er das Unerhörte, den (gereimten) Zehnsilbler. Dieser Vers entspricht in Bauart, Reim, Zäsur (Hauptzäsur nach der vierten Silbe) dem englischen *heroic verse*, der bekanntlich im XVII. Jahrhundert den *blanc verse* der elisabethanischen Zeit verdrängte. Eingeführt wurde er auf der englischen Bühne durch d'Avenant, Lord Orrery, Sir Robert Howard, die Erfinder der *heroic plays*. Er wurde der Vers John Dryden's, des Hauptvertreters des „heroischen Dramas" der Engländer. Zur Zeit Voltaire's war er in der Komödie allerdings schon im Verschwinden begriffen, indem unter den Nachfolgern Dryden's wenigstens die komischen Dichter: Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar, Colley Cibber, Steele, Goldsmith u. a. in ihren Lustspielen die Prosa vorzogen oder doch nur einzelne Szenen in Zehnsilblern zu dichten pflegten. Dagegen beherrschte er noch durchaus die epische (und zum Teil die lyrische) Poesie der

Engländer, ebenso die Tragödie, bis durch Thomson, Young und Cowper der *blanc verse* wieder zu Ehren kam.

Kehren wir zu Voltaire zurück. Dafür dass der zehnsilbige Vers den Engländern entlehnt wird, dürfte vor allem die Art seiner Verwendung sprechen. Keine der Alexandrinerkomödien Voltaire's ist unter dem englischen Einflusse geschrieben. Vielmehr sind diese echt französische Stücke. Umgekehrt sind alle Cibber, Vanbrugh, Wycherley, Richardson nachgeahmten Stücke, soweit sie nicht in Prosa verfasst sind, im *décasyllabe* geschrieben; dasselbe kann man von allen dem *genre larmoyant* angehörigen Stücken sagen. Leitete hier den Dichter das richtige Gefühl, dass das *genre larmoyant* nicht eigentlich französisch, dass es dem sentimentalen Charakter der Engländer kongenial sei, und perhorreszierte er deswegen in seinen hierher gehörigen Stücken das echt französische Versmaass? Sobald Voltaire zu Molière zurückkehrt, erscheint wieder der Alexandriner; wir sehen ihn im *Dépositaire*, allerdings auch schon in *Charlot.*

An dieser Stelle darf freilich nicht verschwiegen werden, dass die französische Bühne d o c h bereits vor Voltaire gereimte Zehnsilbler gekannt hat. Die *Mistères* des Mittelalters weisen solche auf, wenn auch das gewöhnliche Maass derselben der Achtsilbler war (vergl. A. Tobler, *Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit*, Leipzig (Hirzel), 2. Aufl. 1883, S. 93 f.). Ebenso hat Estienne Jodelle den zweiten, vierten und fünften Akt seiner Tragödie *Cléopâtre* in diesem Versmaasse gedichtet (vergl. *Les Œuvres et Meslanges Poetiques d'Estienne Jodelle* éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1868, t. I, S. 111 f.). Es ist mir indessen durchaus unwahrscheinlich, dass Voltaire diesen Mustern gefolgt sein sollte. Am wenigsten kann ich an die Nachahmung einer Litteraturgattung glauben, die Voltaire's gesamter Geistesrichtung so unsympathisch war, wie es die *Mistères* sein mussten. Auch die Art und Weise, mit der er in seinem Artikel *Art dramatique* in den *Questions sur l'Encyclopédie* diese Dichtungen des Mittelalters bespricht, verrät nichts weniger als eine innigere Vertrautheit mit denselben. Hören wir ihn selbst: *Il est vrai qu'ils* (scil. *les Italiens) commencèrent dès le treizième siècle, et peut-être auparavant, par des farces malheureusement tirées de l'ancien et du nouveau Testament; indigne abus qui passa bientôt en Espagne et en France: c'était une imitation vicieuse des essais que S. Grégoire de Nazianze avait faits en ce genre, pour opposer un théâtre chrétien au théâtre païen de Sophocle et d'Euripide. S. Grégoire de Nazianze mit quelque éloquence et quelque dignité dans ces pièces; les Italiens et leurs imitateurs n'y mirent que des platitudes et des bouffonneries (Œuvres,* Palissot, 39, 45).

Nach dem Gesagten dürfte es fast zweifellos erscheinen, dass der Gebrauch der englischen Bühne Voltaire zur Annahme des zehnsilbigen Verses bestimmt hat. Jedenfalls ist dies das nächstliegende.

Bezüglich der Behandlung des Zehnsilblers durch Voltaire darf eine Eigentümlichkeit nicht übergangen werden, die beinahe so auffallend erscheint wie die Einführung jenes Verses überhaupt. Ich habe bereits oben bemerkt, dass die Zäsur in diesem Verse nach der vierten Silbe eintritt. Die Franzosen sind bekanntlich sehr streng in metrischen Dingen. Demungeachtet hat Voltaire, der übrigens auch in dem Artikel *Hémistiche* der *Questions sur l'Encyclopédie* (*Œuvres* [éd. Pal.] 42, 120) die Beweglichkeit der Zäsur des Zehnsilblers betont, den Versuch gemacht, zwischen die zehnsilbigen Verse der heutzutage allein vorkommenden Art (4 + 6) hie und da solche mit umgekehrter Anordnung der Glieder (6 + 4) treten,[1] also die Zäsur anstatt hinter der vierten hinter der sechsten Silbe eintreten zu lassen, oder, wie L. Quicherat[2]) sich ausdrückt, den Zehnsilbler mit einem Alexandrinerhemistich zu beginnen und diesem vier Silben anzuhängen.

Beispiele von so gebauten Zehnsilblern sind:

Un tel mérite est rare; | il me surprend
(*la Prude* I, 2, *Œuvres*, éd. Pal. 4, S. 236).

Nous en sommes fort près, | et notre gloire
N'a pas le sou
(*ib.* I, 3, *l. c.* S. 243).

Il n'est pas mal fait. — Ah. — | C'est un jeune homme
(*ib.* II, 1, *l. c.* S. 259).

Il est si sérieux. — | Si plein d'aigreur
(*ib.* II, 1, *l. c.* S. 262—263).

Il dit que je suis belle. — | Il n'a pas tort
(*ib.* II, 7, *l. c.* S. 275).

Il ne repose point, | car je l'entends
(*ib.* III, 4, *l. c.* S. 295).

Vous en seriez capable. — | Assurément
(*Nanine* I, 1, *l. c.* 5, 21).

Vous en êtes la preuve . . . | Ah çà, Nanine
(*ib.* I, 7, *l. c.* 39).

---

[1]) Vgl. A. Tobler, *l. c.* S. 88.
[2]) *Traité de Versification française*, 2e édition, Paris 1850.

De trois cents louisd'or; | *n'y manquez pas*
(*ib.* I, 9, *l. c.* 43).

Crève tous les chevaux. | *Vous voilà pris,*
(*ib.* II, 1, *l. c.* S. 46).[1])

Von den Ansichten der Franzosen über Voltaire's Einführung des Zehnsilblers habe ich trotz eifrigen Forschens wenig zu Gesichte bekommen. Ausser einigen nichtssagenden Bemerkungen Palissot's, hat meines Wissens nur La Harpe dieser auffallenden Erscheinung grösseres Interesse gewidmet. Sie konnte seinem klassischen Geschmacke wenig zusagen. *Elle me paraît*, sagt er (*Cours* 11, 416), *avoir deux inconvénients: l'un que les rimes étant plus rapprochées, rendent le mécamisme de la versification trop sensible; l'autre, que la tournure des vers, étant plus vive et plus serrée, amène plus aisément la tentation de montrer de l'esprit, et l'un et l'autre éloignent un peu de la vérité et de l'illusion qu'il faut préférer à tout.*

Es liegt etwas Wahres in den Worten La Harpe's, indessen hat der Zehnsilbler andererseits nicht die monotone Einförmigkeit des Alexandriners, welche durch die gerade in der Mitte des Verses liegende Pause entsteht. Im übrigen vermögen ja wir Deutsche uns heutzutage weder für die eine noch die andere Versart besonders zu erwärmen; wir sind zu der Überzeugung gelangt, dass der beste, der einzige Vers für das moderne Drama der reimlose fünffüssige Iambus sei.

Abgesehen von der Einführung des zehnsilbigen Verses und den (vereinzelten) Versuchen, dessen Zäsur zu verschieben, hat sich Voltaire in Metrik und Reim den Traditionen der französischen Bühne im wesentlichen angeschlossen; er hat die Lizenzen nicht verschmäht, aber auch keinen übermässigen Gebrauch von ihnen gemacht.

Hier und da, aber im ganzen sehr selten, findet sich ein Vers, der nicht die volle Anzahl von Silben hat. Ich habe nur wenige Beispiele gefunden und halte es nicht der Mühe für wert, sie hier aufzuzeichnen.

Noch weniger würde eine eingehende Untersuchung über die falschen und ungenauen Reime in den Rahmen einer litterarisch- und ästhetisch-kritischen Abhandlung gehören. Es sei nur im allgemeinen gesagt, dass Voltaire, ein anerkanntermassen vorzüglicher Meister des Reimes, sich gern hie und da eine Nach-

[1]) Es dürfte Erwähnung verdienen, dass die epische Poesie des Mittelalters den Zehnsilbler in der hier von Voltaire verwendeten Form (6 + 4) bereits gekannt hat; derselbe findet sich in einer Reihe von *chansons de geste*.

lässigkeit erlaubt. Man darf hierbei nicht vergessen, dass wir den Lustspieldichter vor uns haben, dem auch die strengen Franzosen eine Anzahl von Ungenauigkeiten im Reime hingehen lassen, welche im ernsten Drama verpönt wären. Auch Molière hat ja deren in reichlicher Menge — wie sich das bei gereimten Dramen übrigens fast von selbst versteht.

Die verhältnismässig meisten Unregelmässigkeiten in dieser Beziehung zeigen folgende Lustspiele Voltaire's: *l'Enfant prodigue, la Prude, le Droit du Seigneur, Charlot.* Versuchen wir eine Erklärung. Der *Enfant prodigue* ist verhältnismässig sehr reich an burlesken Szenen, die *Prude* ist anerkanntermassen eines derjenigen Lustspiele Voltaire's, in denen auch der Stil Nachlässigkeiten zeigt, was bei der „flüchtigen Skizze nach Wycherley" gerade kein Wunder ist.[1] *Le Droit du Seigneur* und *Charlot* gehören dem Alter des Dichters an. Im *Dépositaire* dagegen, wo Voltaire mit der bewusst künstlerischen Tendenz arbeitet, die Komödie des siebzehnten Jahrhunderts nachzuahmen, in diesem sonst schwachen Stücke finden sich weniger Unregelmässigkeiten im Reime.

So bin ich am Ziele meiner Wanderung angelangt. Man könnte die Frage aufwerfen: Ist es der Mühe wert gewesen, diese Komödien, welche heutzutage — in Deutschland wenigstens — niemand mehr liest als etwa ein forschender Litteraturfreund, die dem, der sie geschrieben, selbst so wenig galten und deren keine, bei allen Schönheiten im einzelnen, wegen der zahlreichen Flüchtigkeiten, Unregelmässigkeiten und Schwächen, ästhetisch befriedigend genannt zu werden vermag, ist es der Mühe wert gewesen, sie in weitläufiger und eingehender Weise zu erörtern, zu zerlegen, zu entfalten? Ich möchte diese Frage doch bejahen. Denn einerseits muss der, welcher sich für die Entwickelung des menschlichen Geisteslebens wahrhaft interessiert, auch für jede umfangreichere Erscheinung in demselben ein gewisses Interesse hegen, mag es sich nun um Geisteswerke ersten Ranges handeln, denen der unvergängliche Stempel des Genies aufgeprägt ist,

---

[1]) Auch der Stil des *Enfant prodigue* ist verhältnismässig nachlässig. So schreibt Friedrich d. Gr. an den Dichter am 7. April 1737 (*Œuvres*, éd. Hach. 33, 57): *Je viens de recevoir* l'Enfant Prodigue. *Il est plein de beaux endroits, il n'y manque que la dernière main,* und am 6. Juli desselben Jahres (*Œuvres*, Hach. 33, 82): *Je crois avoir porté un jugement juste sur* l'Enfant prodigue. *Il s'y trouve des vers que j'ai d'abord reconnus pour les vôtres; mais il y en a d'autres qui m'ont paru plutôt l'ouvrage d'un écolier que d'un maître.*

oder mag dies nicht der Fall sein. Andererseits darf man, ohne sich einer allzu grossen Übertreibung schuldig zu machen, behaupten, dass von Männern wie Sophokles, Shakespeare, Voltaire und Gœthe alles interessant, alles imstande ist, des Denkenden Aufmerksamkeit zu fesseln.

Und sollten die Beziehungen nicht unserer Aufmerksamkeit wert sein, welche das Lustspiel des grössten Franzosen zu den Werken von Molière, Quinault, Regnard, Destouches, la Chaussée, zu den Erzeugnissen eines Wycherley, Vanbrugh, Cibber, Richardson hat? Beziehungen, die sich, mittelbar wenigstens, auf Dryden, Shakespeare, Plautus ausdehnen lassen?

Dann noch ein Wort über die kulturhistorische Bedeutung. Auch aus diesen, wenn auch verhältnismässig unbedeutenden Werken leuchtet eine Zeit stolzer Bewegung grosser Geister, der Montesquieu, d'Alembert, Diderot, Voltaire, wieder, die Zeit der französischen Philosophen; mehr noch, hie und da blitzt selbst durch das heitere Gesellschaftsspiel der Voltaire'schen Komödie das bleiche Wetterleuchten zukünftiger Schreckenstage.

Aber auch vom rein ästhetischen Standpunkte verdienen jene Werkchen immerhin Beachtung. Sie zeigen uns, was das Genie zu leisten vermag, auch da, wo es nicht auf dem seiner eigensten Natur angemessenen Wege wandelt. Ja, selbst was es unbedacht auf den Weg streut, selbst das sind noch Perlen oder es finden sich wenigstens Perlen darunter. In dieser Beziehung sagt Grimm (*Correspondance littéraire etc.*, 15 février 1762, éd. M. Tourneux V, 41—42) gar nicht übel von dem *Droit du Seigneur: Il ne faut pas y mettre plus de sévérité que l'auteur n'y met de prétention. On peut tout exiger de l'auteur de* Mahomet. *Il faut tout pardonner à l'auteur de* l'Écueil du Sage. *Il est bien simple qu'autour d'une tête couronnée de tant de lauriers il se trouve des feuilles éparses à terre, et qu'on ne se permette pas de marcher dessus sans les avoir regardées.*

Und auch das kann man übrigens ruhig sagen, dass, von den Farcen, Gelegenheitsstücken und den Schöpfungen des Greisenalters abgesehen, die meisten der Voltaire'schen Komödien — vor allem *l'Enfant prodigue*, *Nanine* und *l'Écossaise* — wenn auch keine vorzüglichen, so doch immerhin achtbare Leistungen sind, deren sich der Dichter gerade nicht zu schämen brauchte. Was aber die übrigen betrifft, so möge man mir erlauben, mit einem Worte Lessing's, gewiss keines allzu freundlichen Voltairekritikers, zu schliessen, das er über die *Femme qui a raison* geäussert hat (*Dramaturgie*, St. 83, ed. Schröter u. Thiele, S. 488): „Ich möchte lieber einen grossen Mann in seinem Schlafrocke und seiner Nachtmütze als einen Stümper in seinem Feierkleide

sehen". Nun wohl, wenn auch wir nichts anderes gethan haben sollten, als den grossen Mann in solchem Gewande zu betrachten, wer möchte nicht gern die Dienste Wagnière's und Longchamp's verrichtet haben — bei Voltaire?

Zusätze und Berichtigungen.

S. 7 Anm. Z. 2 v. o. statt *Represente* — *Representée*
S. 35 Z. 4 v. u. statt Götze — Gœze.
Das. Anm. 1 Z. 4 v. o. Pompadous — Pompadour.
S. 36 Z. 24 v. o. 1734 — 1834.
S. 38 Anm. 2 Z. 3 v. o. Desnoiresterres I, S. 174 — Desnoiresterres II, S. 174.

Zu der auf S. 35 ff. gegebenen Darstellung des Verhältnisses zwischen Voltaire und Desfontaines habe ich noch zu bemerken: die Ansicht Bengesco's, der *Envieux* sei vielleicht schon aus dem Jahre 1736, dürfte eine Stütze darin finden, dass Voltaire, der in diesem Jahre seines *Mondain* wegen (das Gedicht steht bei Palissot 11, 259—264) Cirey verlassen und nach Holland flüchten musste, diese Verfolgung dem Desfontaines zuschrieb, der ihn, noch dazu unter Vorlage eines gefälschten Exemplars des *Mondain,* bei Couturier, einem in Fleury's Gunst stehenden Geistlichen, denunziert haben sollte (Desnoiresterres II, 168). Dass gerade im Jahre 1738 in Voltaire der Gedanke aufgetaucht wäre, das bisher nicht veröffentlichte Stück aufführen zu lassen, dürfte wiederum sehr natürlich erscheinen; denn inzwischen waren neue Reibereien erfolgt, insbesondere Desfontaines' hämische Kritik der *Éléments de philosophie de Newton* erschienen, welche die nähere Veranlassung zu Voltaire's *Préservatif* (bei Palissot 29, 333—355) wurde, auf die Desfontaines dann wieder in der *Voltairomanie* antwortete. Allerdings ist der *Envieux* noch vor dem Erscheinen dieser letzten Satire nach Paris gekommen; denn La Mare, der ihn von Cirey mit nach der Hauptstadt nahm, befand sich bereits Anfang Dezember in derselben (vgl. Brief Voltaire's und der Marquise an d'Argental 5. Dezember, *Œuvres compl.* [Hach.] 33, 318—319), und die *Voltairomanie* kam erst am 12. Dezember heraus (Desnoiresterres II, 175).

Wenn ich S. 37 die Ansicht ausgesprochen, dass vielleicht der Aufenthalt Desfontaines' bei der Familie de Bernières im *Envieux* durchblicke, so sollte dies selbstverständlich nicht etwa heissen, dass Voltaire die Bernières habe im *Envieux* darstellen wollen. Aber auch ohnehin erscheint mir die Sache mehr als zweifelhaft, und Voltaire dürfte wohl ausschliesslich an das Haus du Châtelet gedacht haben, zumal sich Desfontaines gegen die du Châtelet's durch die Veröffentlichung eines intimen Gedichtes Voltaire's (im Jahre 1735) eine arge Indiskretion hatte zu Schulden kommen lassen (vgl. Desnoiresterres II, 79). Desfontaines hatte Voltaire gegenüber bereits früher einmal eine Indiskretion ähnlicher Art (durch Veröffentlichung eines von Voltaire an ihn gerichteten intimen Briefes) begangen (s. Desnoiresterres, II, 67). Nimmt man noch hinzu, dass gerade im Jahre 1736 Mme du Châtelet befürchten musste, ihr Verhältnis zu Voltaire ihrem abwesenden Gemahl gegenüber von einigen „zärtlichen Verwandten" in unliebsamer Weise dargestellt zu sehen (Desnoiresterres II, 115), so dürfte man

vielleicht um so mehr geneigt sein, das Jahr 1736 für die Abfassungszeit des *Envieux* anzusehen. Auch der *Envieux* des Destouches (vgl. oben S. 40) ist aus diesem Jahre. So viel erscheint mir zweifellos, dass die besprochenen Verhältnisse sich mehrfach in der Schilderung Zoïlin's und seines Benehmens gegen Ariston, Hortense und Cléon wiederspiegeln.

Auch ist die Natur des Verbrechens, dessen Desfontaines angeklagt war, nicht so ungewiss, als es nach S. 37 Anm. 1 scheinen möchte; nur Desfontaines' Schuld wurde nicht zweifellos erwiesen (vgl. die Darstellung bei Desnoiresterres I, 321 ff.). Voltaire, der übrigens Desfontaines auch in anderen Verlegenheiten seine Hilfsbereitschaft bewiesen hatte (Desnoiresterres II, 73, 80) sagte ihm später ganz unverhohlen die Sodomiterei auf den Kopf zu (Desnoiresterres II, 107, vgl. Bengesco, *Bibliographie,* II, S. 26 Anm. 2).

Nach meiner in obigem rektifizierten Darstellung dürfte man vor allem die Schärfe der Satire im *Envieux* begreiflich finden.

S. 54, Z. 21 ff. ist ein kleiner Irrtum untergelaufen. Der Marquis begegnet zuerst allein Vater Duru, sodann begibt er sich in Érisen's Schlafgemach und kehrt mit dieser zu Duru zurück. Diesem gegenüber behauptet er nicht, dass die jungen Paare die Ehen ohne Vorwissen des vielbeschäftigten Duru geschlossen hätten, sondern sagt nur, dass Vater Gripon über seinen vielen Geschäften vergessen haben müsse, Duru von der Hochzeit zu erzählen.

S. 57 Z. 9 v. o. statt Freuden — Freunden.

Das. Z. 13 v. o. statt Cléon's Geliebten — der Geliebten Cléon's.

S. 68 Z. 29 v. o. statt *Ou* — *Où*.

S. 80 Z. 7 v. u. statt Dubois — Delatour.

S. 87 Z. 2 v. u. statt Fünffüsslern — Zehnsiblern.

S. 96 statt Anm. 2 — Anm. 1 und statt Anm. 1 — Anm. 2.

Die gelegentlich der Besprechung des Fragments der *Thérèse* geäusserte Vermutung, dass Voltaire in diesem Stücke einen ähnlichen Stoff wie den im *Charlot,* ebenfalls unter Anlehnung an die *Force du Naturel* des Destouches, behandelt habe, muss insofern als unhaltbar bezeichnet werden, als der Dichter zwar in der *Thérèse* einen ähnlichen Stoff wie im *Charlot* und in der *Force du Naturel* von Destouches verarbeitet zu haben scheint, eine Anlehnung an das letztgenannte Stück aber deshalb ausgeschlossen sein muss, weil die *Force du Naturel* aus dem Jahre 1750 stammt, während Voltaire's *Thérèse* bereits dem Jahre 1743 angehört.

Endlich habe ich noch über die historischen Verhältnisse, die dem *Dépositaire* zu Grunde liegen, folgendes nachzutragen. Der mehrfach genannte und von mir irrtümlich als ein „Pariser Kaufmann" bezeichnete Gourville ist der bekannte Financier und politische Agent Jean Hérault de G. (geb. 1625), einer der zahlreichen Liebhaber der Mlle de Lenclos (de l'Enclos), der im Jahre 1661 bei der Verhaftung Fouquet's aus Frankreich flüchten musste. Bei dieser Gelegenheit vertraute er zwei Kassetten (mit je 10000 Thalern in Gold), die eine der N., die andere einem Manne an, der von Voltaire als ein *dévot,* von Guyon de Sardière *(Vie de Ninon de Lenclos)* als Grosspönitenziar bezeichnet wird. Der letztere behauptete, das Depot für fromme Zwecke verwendet, nach anderer Lesart, überhaupt keines empfangen zu haben, während Ninon unaufgefordert dem G. das ihrige mit den Worten zurückgestellt haben soll: *J'ai perdu le goût que j'avais pour vous, mais je n'ai pas perdu la mémoire.* Die Behauptung Voltaire's, der Kardinal Richelieu sei der erste Liebhaber N.'s gewesen, wird von

Camille Lebrun in der *Nouvelle Biographie générale* (t. 30: Artikel *Lenclos)* sehr zweifelhaft gemacht. Dass der Dichter des *Dépositaire* die Abneigung N.'s gegen die Bigotterie stark in den Vordergrund gerückt hat, wird man bei Voltaire und speziell in diesem Stücke begreiflich finden. Im übrigen darf man nicht vergessen, dass V. auf dem Boden der „Ninonlegende" stand, zu deren Bildung neben der Schwärmerei anderer Zeitgenossen u. a. auch das von dem erwähnten Abbé de Châteauneuf gezeichnete (idealisierte) Bild N.'s beigetragen haben mag.

PAUL HOLZHAUSEN.

Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.

Zeitschrift

für

französische Sprache und Litteratur

unter besonderer Mitwirkung ihrer Begründer

Dr. G. Kœrting und **Dr. E. Koschwitz**

Prof. a. d. Akademie zu Münster i./W. Prof. a. d. Universität zu Greifswald

herausgegeben

von

Dr. D. Behrens

Professor a. d. Universität zu Giessen.

Supplementheft V.

enthaltend

Stiefel, unbekannte italienische Quellen Jean de Rotrou's.

Oppeln und Leipzig.

Eugen Franck's Buchhandlung

(Georg Maske)

1891.

Der philosophischen Facultät

der königlichen

Ludwig-Maximilians-Universität

zu

München

in höchster Dankbarkeit und Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.



Vorwort.

Seit mehr als 10 Jahren liegen die nachstehenden Blätter, als ein Teil einer grösseren Arbeit über Jean Rotrou, fertig in meinem Pulte. Berufspflichten gestatteten mir nicht, diese zu vollenden, so dafs ich ihre Publikation immer und immer wieder verschob. Endlich entschlofs ich mich, mit diesem Teil an die Öffentlichkeit zu treten. Ich durfte nicht länger zögern: Hatten mich doch die Arbeiten *Person's* und *Chardon's* schon um die Priorität manches Fundes gebracht.

Es ist merkwürdig, dafs Rotrou in Deutschland noch so wenig bekannt ist, obwohl schon vor einem halben Jahrhunderte Graf Schack in seiner preiswürdigen Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien (II p. 683) auf die Bedeutung desselben hingewiesen, und obwohl Rotrou seit zwei Dezennien in Frankreich zu umfangreichen Abhandlungen Veranlassung gegeben hat. Es ist in der Tat Zeit, dafs der Dichter, den die Franzosen neuerdings gern als *„une de nos gloires dramatiques“* bezeichnen, den Corneille *„son père“* nannte, aus dem Molière und Racine und zahlreiche *dii minores gentium* in reichem Mafse schöpften, auch bei uns — woselbst ihm viele weitaus unbedeutendere Landsleute vorangegangen sind — einige Aufmerksamkeit erfahre.

Mein Hauptaugenmerk gilt heute dem Verhältnis Rotrou's zu seinen (italienischen) Quellen. Ich habe nur wenig die ästhetische Seite betont. Dies zu tun, sowie ein abschliefsendes Urteil über Rotrou's Stellung im französischen Drama zu geben, behalte ich mir vor, wenn ich das Verhältnis des Dichters zu allen seinen Quellen zusammenhängend betrachte und die Bestrebungen und Strömungen im französischen Drama in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem Gesamtbild vereinige.

Nürnberg, den 25. Juli 1889.

Der Verfasser.

Einleitung.

Der französische Dichter Jean Rotrou ist in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand eingehender Forschungen[1]) geworden. Man hat die bisher unbekannten Quellen zweier Dramen (*St. Genest* und *Cléagenor et Doristée*) gefunden, und über das Leben des Dichters etwas mehr Licht verbreitet. Aber so wie wir, trotz jener Untersuchungen, im Grunde nur wenig von der Person und den Verhältnissen des Dichters wissen, so liegt auch noch tiefes Dunkel auf den meisten Quellen seiner Dichtungen. Über das Leben Rotrou's werden wir schwerlich jemals viel mehr erfahren, als uns bereits bekannt ist; anders verhält es sich mit den Quellen und Beziehungen seiner Dramen. Bezüglich der letzteren würde sich das Dunkel vielleicht schon längst gelichtet haben, wenn man den Entwicklungsgang des regelmäfsigen französischen Dramas aufmerksamer verfolgt und eifriger den Einflüssen nachgespürt hätte, die sich auf dasselbe in den verschiedenen

---

[1]) Abgesehen von den vielen Artikeln in Zeitschriften, die ich hier unmöglich aufzählen kann, erschienen nachstehende Werke:

St.-René Taillandier. *Rotrou, sa vie, ses oeuvres. Paris, Lahure* 1865.
J. Jarry. *Essai sur les oeuvres dramat. de J. Rotrou Lille Quarré* 1868.
Ch. Lemenestrel. *J. Rotrou dit „Le Grand" etc. Dreux, Lemenestrel* 1869.
E. Fournier *Théâtre français au 16e et 17e siècle, Paris Laplace Sanchez et Cie.* s. a. II, p. 433—508.
J. de Rotrou. *Théâtre choisi. Avec une étude par Louis de Ronchaud. Paris, Jouaust.* 2 *vol.* 1882.
Léonce Person. *Hist. du Véritable St. Genest de Rotrou. P., Leop. Cerf* 1882.
— *Hist. du Venceslas de Rotrou. Paris, L. Cerf* 1882.
— *Les Papiers de Pierre Rotrou etc.* (*Appendice*) *P., L. Cerf* 1883.
Sölter (Karl). Grammatische u. lexikal. Studien über J. Rotrou. Jena Deistung 1882.
Rotrou. *Théâtre Choisi. Nouvelle Édition avec une Introduct. et des Notes par T. Hémon. Paris, Laplace Sanchez et Cie.* 1883.
Deschanel (E). *Le Romantisme des Classiques. Paris C. Levy* 1883 (p. 261—287).

Perioden vor Rotrou geltend gemacht haben; denn in Rotrou — das lehrt schon ein flüchtiger Blick auf seine dramatischen Schöpfungen — wiederholen sich alle Bestrebungen, alle Vorbilder früherer Epochen. Er ist der vielseitigste und empfänglichste unter den Dramatikern seiner Zeit. Keiner zeigt eine annähernd gleiche Vertrautheit mit dem antiken und modernen (in- und ausländischen) Drama. Wir finden bei ihm die Nachbildung des antiken Trauer- und Lustspiels, der italienischen *Commedia erudita,* des italienischen Pastoraldramas, der spanischen *Comedia,* des lateinischen Jesuitendramas und sogar Anklänge an das mittelalterliche Mysterium. Rotrou für sich allein giebt uns also ein vollständiges Bild, ich will nicht sagen, des Entwicklungsganges der französischen Bühne, denn die verschiedenen Einflüsse treten bei ihm nicht gerade in derselben Reihenfolge, wie bei dieser auf, aber ein Bild aller jeweiligen Strömungen im französischen Drama. Daher ist ein gründliches Quellenstudium dieses Dichters gewissermafsen eine Vorschule zu einer umfassenden Kenntnis der Geschichte des französischen Theaters. Innige Vertrautheit mit allen den oben erwähnten Literaturen ist sonach unerläfslich zur vollen Würdigung unsres Dichters sowohl, als des gesamten modernen französischen Dramas.

Der erste fremde Einflufs, den das französische Drama erfuhr, war derjenige Italiens. Italienische Tragödien, Komödien und Stegreifspiele und italienische Schauspieler erlösten Frankreich um die Mitte des 16. Jahrhunderts aus den Fesseln der mittelalterlichen Bühnenspiele und behaupteten im Anschlufs an die

---

J. Herzer. *O životě a spisech Jeana Rotroua.* (Pg. des 1. böhm. Staats-Real- und Obergymnasiums. wo? 1883? siehe Ztschr. für nfrz. Spr. u. Litter. V,2 p. 46).
L. Curnier. *Étude sur Rotrou. Paris Hennuyer* 1885. 8°.
H. Chardon. *La vie de Rotrou mieux connue etc. Paris A. Picard* u. *Le Mans Pellechat* 1884.
L. Meslet. *Notice biogr. sur J. Rotrou. Chartres* 1886.
Von älteren Arbeiten verdienen besondere Erwähnung:
Raynouard. *Journal des Savans* 1821—23.
Clement de Ris. *Portraits à la Plume. Paris Didier* 1853.
Guizot. *Corneille et son temps. Paris* 1852 und später wiederholt gedruckt. Nach der Vorrede des Verfassers war seine Frau wesentlich bei der Abfassung betheiligt und das Buch erschien bereits 1813 unter dem Titel: *La vie de P. Corneille.* (Rotrou: *p.* 362—405 *édit.* 1866).
Delavigne (Ferd.). *La Tragédie chrétienne au XVII. siècle. Toulous.* 1847. (Rotrou *p.* 77 ff.)
Eine erschöpfende Bibliographie gedenke ich an anderer Stelle zu geben

Alten, die ihnen ja selbst als Muster dienten, ihren überwiegenden Einfluſs während des ganzen Jahrhunderts, und als sie an der Schwelle des 17. Jahrhunderts, infolge der geänderten Geschmacksrichtung, zurücktreten muſsten, so übernahm ein anderes Kind der apenninischen Halbinsel, das italienische Pastoraldrama, die Vorherrschaft bis zum Erscheinen von *Corneille's Cid.* Es lässt sich zwar nicht erweisen, doch ist es sehr wahrscheinlich, daſs Rotrou die französischen Nachahmer der Italiener im 16. Jahrhundert — *Jodelle, Grevin, de la Taille, R. Belleau, Larivey, d'Amboise, Tournebu. Godard* u. a. — sei es alle, sei es den einen oder anderen — kannte. Jedenfalls schlieſst er sich ihnen, bewuſst oder unbewuſst, an. Betrachten wir daher heute Rotrou als den Fortsetzer der Bestrebungen des 16. Jahrhunderts, als den Nachahmer des *Cinquecentistendramas.*

Bezüglich dieses letzteren selbst, über welches ich eine umfassende Arbeit vorbereite, unterlasse ich es hier, eine vielleicht Manchem willkommene Charakteristik zu geben. Das Nötigste wird man weiter unten eingestreut finden; im übrigen verweise ich auf die gediegene Darstellung in *Gaspary's* Geschichte der italienischen Literatur (II. Band)[2]) und wende mich sofort den Nachahmungen Rotrou's zu.

---

[2]) Aus der weitschichtigen, planlosen, vom hundertsten ins tausendste springenden Arbeit Klein's (im IV. und V. Bande seiner Geschichte des Drama's) wird man eher alles, denn ein klares, vollständiges Bild von dem italienischen Renaissancedrama empfangen. Wenn ich daher nicht auf ihn verweise, so bin ich gleichwohl weit entfernt davon, zu verkennen, dass der vielbelesene Mann, neben zahllosen, oberflächlichen und verkehrten Urteilen, oft auch sehr geistreiche fällt.



Die Quelle

der

PÈLERINE AMOUREUSE

Tragi-comédie.



Nach verschiedenen dramatischen Versuchen, die teils zeitgenössischen Romanen, teils dem klassischen Altertum, teils dem spanischen Repertoire entnommen waren, wählte Rotrou für seine Tragikomödie

LA PÈLERINE AMOUREUSE

direkt ein italienisches Lustspiel als Vorbild. Ich sage direkt; denn indirekt lässt sich schon bei früheren Kindern seiner Muse die italienische Herkunft ableiten. Es wird schwer zu ermitteln sein, welches die äussere Veranlassung war, die den jugendlichen Dichter bewog, die unerschöpflichen Fundgruben, welche Spaniens Drama bot, zu verlassen und zu den halb in Vergessenheit geratenen dramatischen Erzeugnissen der apenninischen Halbinsel zu greifen. Führte ihm der Zufall gedruckte italienische Stücke in die Hände? Spielte um jene Zeit, wie schon so oft früher, eine italienische Schauspieltruppe vorübergehend in Paris? Bei dem Mangel an Nachrichten hierüber müssen wir die Frage vorerst unerörtert lassen.

Nach der Angabe der Verfasser der *Histoire du Théâtre français*[1]) brachte der Dichter das Stück schon 1634 auf die Bühne. In die Hände des Buchhändlers gelangte es, wie wir aus einem wichtigen von Jal[2]) mitgeteilten notariellen Akt ersehen, erst am 17. Januar 1637. Da es hier unter 10 Dramen als das erste erscheint und thatsächlich auch zuerst, kaum 4 Wochen nachher, aus der Presse hervorging,[3]) so mag die Angabe der Brüder Parfait annähernd richtig sein.

---

[1]) *Parfait V. p.* 70. Das gleiche Datum haben auch die übrigen Werke über das franz. Theater, wie *Mouhy*, *Abrégé de l'hist. du Th. franc. I*, 364, die *Annales dramat. VII*, 269, die *Anecdotes dramat. II*, 45. u. s. w.

[2]) *Dictionn. critique de Biographie et d'histoire* 2. *ed. Paris Plon* 1872 p. 1080.

[3]) *La* | *Pelerine* | *Amoureuse* | *Tragi-comedie* | *de Rotrov.* | *A Paris* | *chez Anthoine de Sommaville au* | *Palais dans la petite Salle, à l'Escu de France.* 1637. *Avec Privilege du Roy.* 115 S. 4°. (*privil.* 7 *Février* 1637, *achevé d'imprimer* 20 *Févr.* — Nach *Beauchamps' „Recherches sur les Theatres"*, *ed. in* 8° *II. p* 109 *f.* soll das Stück unter dem Titel *„La Pelerine amoureuse ou l'Angelique T. C. etc."* bei demselben Verleger und im gleichen Jahre erschienen sein, was uns zwänge, eine 2. Auflage anzunehmen, da der Zusatz *„ou l'Angelique"* bei der mir vorliegenden fehlt.

Rotrou's *Tragi-comédie* ist, der Titel deutet darauf hin, eine Nachahmung des italienischen Lustspiels

LA PELLEGRINA

des Rechtsgelehrten Girolamo Bargagli.[4]) Dieses letztere wurde 3 Jahre nach dem Tode seines Verfassers (starb 1586) bei der Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand I. von Medici mit Christina von Lothringen zu Florenz (1589) mit grossem Pomp[5]) aufgeführt und noch in demselben Jahr zum ersten Mal[6]) gedruckt. Sein ungewöhnlicher Erfolg wird nicht nur durch seine zahlreichen Auflagen,[7]) sondern auch durch den Umstand, dass es sich noch im 17. Jahrhundert auf dem Repertoir der ital. Bühnen befand,[8]) zur Genüge bewiesen. Nichtsdestoweniger glänzt es bei Klein und anderen, die sich mit dem ital. Drama oder ausführlicher mit der ital. Litteraturgeschichte beschäftigt haben, durch seine Abwesenheit. Der einzige, der das Lustspiel beachtete, war E. Camerini, wenigstens beabsichtigte er, wie aus seinem *Precursori del Goldoni* (Mil. 1872 S. 117) ersichtlich ist, es herauszugeben.

Die Inhaltsangabe, welche ich, behufs Vergleichung mit der Nachahmung Rotrou's, hier zu geben habe, wird zeigen, ob das Stillschweigen der Historiker gerechtfertigt ist oder nicht.

---

[4]) Geboren zu Siena; sein Geburtsjahr wird von den Biographen nicht angegeben. Er wirkte zuerst als Lehrer *(publico lettore)* des Civilrechts in seiner Vaterstadt, dann als Richter *(auditore della ruota civile)* in Florenz, später in Genua. Endlich kehrte er in seine Heimat zurück und machte sich dort als Anwalt einen grossen Namen, so dass er wieder nach Genua als Richter berufen wurde. Doch bevor er noch diesem Rufe Folge leisten konnte, ereilte ihn der Tod 1586. Er gehörte, wie sein gleichfalls litterarisch thätiger Bruder Scipione B. (bekannt durch seine Novellen), zu den hervorragendsten Mitgliedern der berühmten Akad. *degli Intronati* und führte als solcher den Namen *Il Materiale*. Näheres über ihn bei *Mazzuchelli Scritt. III p* 351; *Ghilini Teatro d'huom. litt. I p.* 206. *A. L. Angelis Biogr. d. Scritt. Sanesi I* S. 67., bei welchen noch andere Quellen angegeben sind.

[5]) Ueber die Aufführung erschien ein Werkchen: *Descriz. dell'appar. e degli intermedii fatti, rappr. in Fir. nelle nozze de ser. Don Fredinando di Medici e Madama Cristiana di Loreno etc. Firenze Padovani* 1589. 4° *(von Bastiano de Rossi)*.

[6]) *Siena, nella Stamperia di Luca Bonetti* 1589. 152 S. 4°.

[7]) *ivi per Matteo Florimi* (nicht *Florini* wie *Allacci Dram.* 1755 sagt) 1589 12°; ders. 1605 12°; ders. 1618 12°. — *Ven. per G. B. Pulciani* 1606 12° und (nach *Quadrio V. p.* 93) nochmals 1611 12°; nach demselben Gewährsmann soll es im gleichen Jahre auch bei *Florimi* 12° erschienen sein; doch ist diese Ausgabe identisch mit derjenigen der Comedie *degli Accad. Intronati de Siena. Siena Bart. Franceschi* 1611 2 vol. 12°, wo die *Pellegrina* das 2. Stück des 2. Bandes bildet.

[8]) In der Ausgabe *Florimi* 1618 bemerkt der Drucker am Ende des Buches: „..*essendo stata (la Pellegrina) a quest'ora . . . non pur lettea da molti con particolar gusto e piacere, ma rappresentata con general diletto e speciale splendore in Oruieto, in Mantua ed in altre Città d'Italia.*

LA PELLEGRINA[9]) (die Pilgerin).

Wir machen in der 1. Scene die Bekanntschaft Cassandro's, eines Bürgers zu Pisa und erfahren aus einem Gespräche zwischen ihm und einer Dienerin, dass seine Tochter Lepida, die mit einem jungen Manne bald vermählt werden soll, plötzlich irrsinnig geworden ist. Der bekümmerte Vater will den Arzt rufen lassen, allein die Dienerin Giglietta, die Amme, d. h., nach der schon durch das Altertum sanktionierten Komödiensitte, die Vertraute der Braut, hat ihre Gründe, das nicht zu wünschen und weiss den Vater schlau auf den Gedanken zu bringen, dass böse Geister im Spiele seien. Rasch entschlossen eilt Cassandro hinweg, um Don Marcello aufzusuchen, einen Mönch in einem nahegelegenen Kloster, der sich aufs Geisterbannen versteht.

Kaum ist er fort, so erscheint (Sc. 2) M. Terentio, sein Hauslehrer *(Pedante)* und aus seiner Unterhaltung mit der Amme wird uns alsbald klar, welche Bewandtnis es mit der Tollheit Lepida's hat. Das Mädchen und der angebliche Hauslehrer haben sich nach beliebter italienischer Komödiensitte insgeheim ohne priesterliche Einsegnung geheiratet und die Folgen davon beginnen sichtbar zu werden. Die Verrücktheit war daher fingiert worden, sowohl um das Heiratsprojekt des Vaters zu hintertreiben, als auch um ihm den Zustand der Tochter zu verbergen. Der angebliche Hauslehrer (*pedante finto* nennt ihn das Personenverzeichnis), so hören wir ferner, ist der Sohn vornehmer, reicher Eltern. Auf einer Durchreise hat er sich zu Pisa — dem Schauplatz der Handlung — in die reizende Lepida verliebt und, um in ihre Nähe zu gelangen, den Posten eines Erziehers bei Cassandro's kleinem Sohne unter falschem Namen angenommen. Sein wahrer Name ist Lucretio. Da er als schlichter Hauslehrer nie hoffen kann, die Einwilligung Cassandro's zur Heirat mit der Geliebten zu erhalten, so hat er, wie er der Amme erzählt, eben den Seinigen in der fernen Heimat geschrieben und sie um Zusendung der nötigen Legitimationspapiere gebeten. So lange diese noch nicht eingetroffen, möchte Giglietta, bittet der Jüngling, die Hochzeit Lepida's verzögern helfen. Die Amme verspricht ihren weiteren Beistand und entfernt sich.

---

[9]) Mir liegt folgende Ausgabe vor: *La Pellegrina* | *Commedia* | *di M. Girolamo* | *Bargagli,* | *Materiale Intronato.* | *Rappreſentata nelle feliciſs. Nozze del Sereniſs.* | *Don Ferdinando de Medici* | *Granduca di Toſcana, e della Sereniſſima Madama Cristiana* | *di Loreno ſua con* | *ſorte.* | *Nuovamente dal ſuo vero originale con ogni* | *maggior diligentia riſtampata.* | *Jn Siena, Appreſſo i Florimi MDCXVIII.* | *Con licenza de' Superiori.* | *Ad iſtanza di Bernardino Ferretti Libraro.* | 155 S. 12⁰. — Trotz der Versicherung, dass es mit der grössten Sorgfalt gedruckt sei, wimmelt das Stück förmlich von Druckfehlern. Auch in dieser Ausgabe findet sich das Widmungsschreiben des Scipione Bargagli, des Bruders (und nicht, wie es in der *Drammaturgia di L. Allacci ed.* 1755 *Sp.* 616 heisst, des Sohnes) des Girolamo an den oben genannten Grossherzog Ferdinand, welches ursprünglich der *editio princ.* beigegeben war.

Allein geblieben stellt Terentio (Sc. 3) Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glückes an, das ihn von den günstigsten Verhältnissen in der Heimat in langjährige Sklaverei versetzte, und ihm dann die Freiheit wieder gab, um sie mit den Fesseln der Liebe zu vertauschen. Mit Entzücken ruft er sich die Geschichte seiner Liebe ins Gedächtnis. Und wie schwer es ihm, dem feurigen Jüngling, auch fällt, den langweiligen Pedanten zu spielen, er tröstet sich mit Zeus, der um der Liebe willen die Gestalt eines Ochsen und eines Schwanes angenommen habe. Er entfernt sich, um Briefe zur Post zu tragen und dann Lepida's Bräutigam aufzusuchen, begierig zu erfahren, wie des Mädchens verstellter Wahnsinn auf jenen gewirkt habe. Nach seinem Weggang erscheint der Gesuchte (4. Sc.) mit seinem Diener Carletto. Lucretio — so ist auch dieses Jünglings Namen — hat bereits von Lepida's Verrücktheit Kenntnis erlangt. Der Diener empfiehlt seinem Herrn, der durch die Sachlage ganz ratlos ist, die Ehe ruhig zu vollziehen, da doch alle Frauen mehr oder minder vom Teufel besessen seien. Lucretio, in düsterer Stimmung, ist nicht zum Scherzen aufgelegt und bemerkt seufzend, dass das ihm Widerfahrene wahrscheinlich eine Strafe des Himmels sei. Dem erstaunten Diener erzählt er, wie er durch Nachlässigkeit den Tod eines lieben Mädchens verursacht habe. Vor einigen Jahren, so lautet seine Erzählung, lernte er während eines längeren Aufenthalts zu Lyon ein reizendes Mädchen namens Drusilla kennen, welches ihn zu heisser Liebe entflammte. Die Schöne erwiderte seine Glut, wollte ihm jedoch nur dann angehören, wenn der Bund ihrer Herzen den Segen der Kirche empfinge. Aus Gründen, die der Jüngling nicht näher bezeichnet, konnte er die Maid nicht öffentlich heiraten, jedoch verband er sich mit der Geliebten durch eine geheime Trauung. Kaum war dies geschehen, als er dringend nach Pisa zurückberufen wurde, zum grössten Kummer seiner Drusilla, der er das feierliche Versprechen gab, innerhalb eines Jahres zurückzukehren. In Pisa angekommen, wurde er derart von Geschäften in Anspruch genommen, dass zwei Jahre verflossen, ehe er sich loszureissen vermochte. Und wie er endlich, von Sehnsucht getrieben, sich zur Abreise nach Lyon rüstet, erfährt er durch einen vertrauten Freund, der von dort kommt, die Schreckensnachricht, dass seine Geliebte nicht mehr unter den Lebenden weilt. Was ihm den herben Verlust noch schmerzlicher macht, ist die Selbstanklage, dass er durch seine Zögerung das frühe Ende der sich in Sehnsucht nach ihm verzehrenden Liebsten herbeigeführt habe. Die Bitten seiner Eltern haben ihn zwar nach langem, langem Widerstande bewogen, um eine Andere zu freien, aber das Bild der früh Verstorbenen wird stets den ersten Platz in seinem Herzen inne haben. Um so tiefer muss er es empfinden, dass der aus Verzweiflung unternommene Schritt durch den Irrsinn der Erwählten sein Leben ganz unerträglich zu gestalten droht. Er will daher *einen Arzt* um Rath fragen; als er aber von Carletto hört, dass

kürzlich eine Pilgerin angekommen sei, die sich als Astrologin, Wahrsagerin, Heilkünstlerin ausserordentlich auszeichne, so schickt er den Diener zu ihrer Wirtin, um zu erfahren, ob die Pilgerin seiner Braut helfen könne.

Cassandro, der auf dem Heimwege vom Kloster mit Lucretio zusammentrifft (Sc. 5) sucht den erregten Jüngling zu beruhigen und da derselbe Lepida's Leiden für ein altes, unheilbares erklärt, so spricht er sich ihm gegenüber offen dahin aus, dass er sie von bösen Geistern besessen halte. Doch dagegen werde ein ihm eng befreundeter Mönch, den er eben besucht habe, bald die nötigen Schritte unternehmen. Lucretio ist von dieser Mitteilung durchaus nicht erbaut und äussert unverhohlen seine Abneigung gegen eine Heirat mit einem Mädchen, das verrückt oder besessen sei, oder auch nur gewesen sei. Er lässt sich jedoch von Cassandro bestimmen, noch zuzuwarten. Cassandro ruft hierauf (Sc. 6) Giglietta und giebt ihr den Auftrag, ihre Herrin in die Zelle Don Marcello's zu geleiten, woselbst die Teufelsbeschwörung stattfinden solle, da der Mönch wegen einer Erkältung am Ausgehen verhindert sei.

In der 7. Scene lernen wir einen weiteren Verehrer Lepida's, den deutschen Studenten Federigo *(Scolare Tedesco)* und seinen Diener, den Clown Cavicchia kennen, beide vom Dichter offenbar bestimmt, das sonst ernst gehaltene Lustspiel zu erheitern. Federigo hat von den Vorgängen im Hause Cassandro's schon gehört und will, angeblich um den *Pedante* zu besuchen, dort eintreten und auf diesem Wege näheres erkundschaften, als dieser eben daher kommt. Vergeblich versucht er es (Sc. 8), sich unter allerlei Vorwänden ihm anzuschliessen. Terentio schüttelt den Lästigen ungeduldig ab und tritt allein in's Haus. Damit schliesst der erste Akt.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet Drusilla in Pilgertracht mit ihrem Begleiter Ricciardo, einem langjährigen Diener ihres Hauses. Der Zuschauer oder Leser findet zu seiner freudigen Ueberraschung, dass die Langbeweinte noch lebt und ahnt wohl auch, dass sie die Pilgerin sei, die sich so rasch einen ungewöhnlichen Ruf zu erwerben wusste. Drusilla und ihr Begleiter haben sich Pisa angesehen und letzterer spricht in beredten Worten sein Entzücken über die interessante Stadt aus. Gleichwohl bleibt es ihm unerklärlich, dass seine Herrin nun schon so lange an diesem Platze weilt, sie, die doch ein anderes Reiseziel habe. Nach einigem Zögern erklärt ihm Drusilla den Grund, indem sie ihm die Geschichte ihrer Liebe erzählt, dieselbe Geschichte, die wir bereits aus Lucretio's Munde vernommen haben. Ueber ihren vermeinten Tod erhalten wir den Aufschluss, dass die Sehnsucht

nach ihrem Geliebten und der Gram über sein langes Ausbleiben ihr einst eine todähnliche Ohnmacht zugezogen habe, so dass man sie wirklich für tot hielt und Anstalt zu ihrer Beerdigung traf. Schon waren viele Leute gekommen um die Leiche aufgebahrt zu sehen, schon war alles im Hause schwarz gekleidet, als sie plötzlich wieder zu sich kam. Nach ihrer völligen Wiederherstellung giebt sie ihrem Oheim gegenüber, in dessen Hause sie lebte, vor, dass sie zu ihrer Genesung eine Pilgerfahrt nach Rom gelobt habe und machte sich auf den Weg nach Italien mit der Absicht — ihren Geliebten aufzusuchen. Ihre Pilgerschaft ist also eine verstellte *(pellegrinaggio finto)*. In Pisa hat sie leider erfahren müssen, dass sie einen Ungetreuen liebt, der im Begriffe steht, sich mit einem anderen Mädchen zu verheiraten, daher hat sie sich ihm nicht entdeckt und würde die Stadt wieder längst verlassen haben, wenn sie nicht zufällig von ihrer Wirtin vernommen hätte, dass die Erkorene ihres Ungetreuen plötzlich verrückt geworden sei. Nun lebt neue Hoffnung in ihr auf; denn Lucretio, davon ist sie fest überzeugt, wird jene ausschlagen, somit wieder frei werden und reuig in ihre Arme zurückkehren; denn nach Art der Liebenden sucht sie den Freund ihres Herzens, trotz der gegen ihn zeugenden Thatsachen, zu entschuldigen. Sie entfernt sich und auf der Bildfläche erscheint die bereits viel erwähnte Lepida in Gesellschaft ihrer Amme (Sc. 2). Beide wollen sich zu Don Marcello begeben, vor welchem Lepida grosse Furcht hegt. Ihre Vertraute spricht ihr Mut ein und als Targhetta, Cassandro's Diener, eben kommt, um sie zu geleiten, gehen sie mit ihm weg und bald sehen wir sie hinter der Klosterpforte verschwinden.

Jetzt öffnet sich die Thüre des Gasthauses — das wir uns, wie das Kloster und Cassandro's Wohnung, in einer Strasse oder auf einem Platze zu denken haben — und heraus tritt (Sc. 3) Violante, Drusilla's Wirtin. Zu ihr gesellt sich bald Lucretio's Diener Carletto, welcher kommt um sich des Auftrags seines Herrn zu entledigen. Nach einer längeren Unterhaltung zwischen beiden, welche sehr derb, fast gemein gehalten ist, entfernt sich der letztere, um seinem Herrn mitzuteilen, dass er sich von der Pilgerin Erfolg versprechen könne.

Nun kommt (Sc. 4) Cassandro aus dem Kloster zurück. Terentio, auf den Ausgang des Beschwörungsaktes begreiflicherweise gespannt, hatte ihn erwartet und erfährt, alsbald von ihm den Bescheid, dass Geister beim Leiden Lepida's nicht im Spiele seien. Der Alte bekundet zugleich seine Absicht, die jüngst angekommene und bereits durch Wunderkuren bekannte Pilgerin wegen der Patientin zu Rate ziehen zu wollen. Der Hauslehrer, welcher fürchtet, dass dies zur Entdeckung des Geheimnisses führen könne, bemüht sich vergeblich Cassandro von diesem Schritte abzuraten und befindet sich darüber in ganz verzweifelter Stimmung. Er entfernt sich und wir belauschen ein Gespräch zwischen dem

Deutschen Federigo und Targhetta, (Sc. 5). Ersterer glaubt den Diener Cassandro's für seine Liebesabsichten gewonnen zu haben, lässt sich von ihm Bericht über alle Vorgänge des Hauses erstatten und macht ihn zum Vermittler von Briefen und Geschenken an Lepida. Der schlaue Targhetta, der seine Rechnung bei der Sache findet — denn die Geschenke wandern in seine eigene Tasche und ausserdem wird er noch belohnt — spiegelt ihm vor, Lepida sei in ihn verliebt und ihr jetziges Leiden rühre daher, dass man sie zu einer Heirat mit einem Anderen zwinge. Diese frohe Nachricht entzückt den leichtgläubigen Ritter derart, dass er Targhetta reichliche Geschenke in Aussicht stellt. Als er von ihm zuletzt erfährt, dass Lepida vor der Klosterthür zu treffen sei, eilt er spornstreichs dahin. In einem kurzen Monolog macht sich der Diener über die Einfalt der Deutschen im allgemeinen und speziell über die seines Schützlings in Sachen der Liebe lustig und verschwindet, indes Lepida und die Amme daherkommen (Sc. 6). Der lästige Deutsche (Federigo), den Lepida nicht ausstehen kann, war ihnen im Wege gestanden, so dass sie vom Kloster nicht fort wollten. Übrigens sind sie froh so leichten Kaufs bei der Beschwörung davon gekommen zu sein und Lepida brennt vor Ungeduld, ihrem Geliebten darüber Bericht zu erstatten. Wir werden nun (Sc. 7) vor die Thüre des Gasthauses geführt, wo Lucretio erscheint um die Pilgerin aufzusuchen. Er hat ein langes Gespräch mit ihr, ohne sie zu erkennen. Die Haltung der jungen Dame imponirt ihm derart, dass er ihr nur schüchtern seine Bitte vorzutragen wagt. Die Pilgerin weiss ihn geschickt auszufragen und wie sie vernimmt, dass er sich um jeden Preis von seiner Braut lossagen möchte, ist sie mehr als einmal im Begriffe sich zu verraten. Ihr anwesender Begleiter Ricciardo, der das verhindern will, tritt endlich dazwischen und weiss beide unter einem Vorwande zu trennen. Lucretio kann sich nur schwer losreissen, denn Stimme und Gesichtszüge der Pilgerin haben ihn an die tote Geliebte erinnert. Nachdem der Jüngling sich entfernt, bleibt Drusilla die Beute der verschiedensten Gefühle. In ihre Freude, dass Lucretio die ihm bestimmte Braut verschmäht, mischt sich der Kummer darüber, dass sie der Teuere, trotz der Verkleidung, nicht erkannt habe.

III. Akt.

Die Amme erhält von Terentio (Sc. 1) den Auftrag, die Pilgerin schleunigst aufzusuchen und in das ganze Geheimnis einzuweihen. Sie soll die Fremde, sei es durch Geld, sei es durch Mitleid für Lepida's Interessen gewinnen, noch bevor Cassandro Zeit gefunden habe, sich mit ihr zu verständigen. Schon in der nächsten Scene (Sc. 2) erblicken wir Giglietta im eifrigen Gespräche mit Violante. Die Wirtin, welche den Zweck ihres Kommens ahnt, teilt ihr mit,

dass Lepida's Bräutigam, Lucretio, die Pilgerin soeben verlassen habe. Die Amme will trotzdem die Heilkünstlerin sprechen, da sie ihr das Leiden ihrer Herrin besser schildern könne. Sie wird von der Wirtin zu Drusilla geführt.

Ich übergehe die nächsten beiden Scenen (Sc. 3 zwischen Targhetta und der Wirthin, und Sc. 4 zwischen Carletto und Targhetta), Bedienten-Scenen im niedrigkomischen Stile, welche mit der Handlung nichts zu thun haben. Erst die nächste Scene (Sc. 5) spinnt die Handlung weiter. Der Student Federigo, der auch bei Violante wohnt, hat einen Teil des Gesprächs zwischen Amme und Pilgerin belauscht und dadurch erfahren, dass Lepida's Wahnsinn nur Verstellung sei, um Lucretio abzuschrecken, da ihr Herz bereits einem Anderen angehöre. Wer sonst als er, meint nun Federigo, kann dieser Andere sein, den das Mädchen liebt? Andere Anbeter hat sie nicht, und von ihm hat sie Briefe, Geschenke und verliebte Botschaften angenommen. Unbegreiflich bleibt ihm aber, dass die Schöne ihm nicht nur nie direkte Gunstbezeugungen zu teil werden liess, sondern ihm stets ein sehr unfreundliches Gesicht zeigte. Targhetta, der dazu kommt, weiss seine Bedenken zu zerstreuen. Er deutet das Verhalten der jungen Dame als Scheu vor der Oeffentlichkeit; sie gehöre zu jenen schüchternen Liebenden, die man nur zwischen Wand und Thüre fassen könne. Er ermuntert den Deutschen nur desto kühner zu sein. Diese Worte fallen auf einen fruchtbaren Boden. Der Student dringt ungestüm in den Bedienten, ihn durch ein Hinterpförtchen ins Haus zu Lepida zu führen, was dieser auch nach einigem Sträuben verspricht. Jetzt folgt (Sc. 6) eine überflüssige Scene zwischen Federigo und seinem Diener Cavicchia. Dann sehen wir (Sc. 7) Giglietta mit Violante aus dem Gasthause herauskommen. Die Amme ist sehr befriedigt von ihrer Mission. Natürlich war es ihr leicht gefallen, die Pilgerin für ihre Herrin zu gewinnen, da eine Lösung des Verlöbnisses ja zugleich der höchste Wunsch Drusillas ist. Die wohl erfahrene Giglietta hat dabei tiefe Blicke in das Herz der vermeinten Heilkünstlerin geworfen. Es ist ihr nicht entgangen, dass diese keine Pilgerin im gewöhnlichen Sinne sei. Sie spricht Violante gegenüber die Vermutung aus, dass ihr Gast allem Anscheine nach sich auf einer L i e b e s p i l g e r s c h a f t befinde *(Costei va in pellegrinaggio per amore)*; denn als sie (Giglietta) im Gespräche ein gewisses Liebesthema berührte, habe sie einen nicht trügenden Seufzer aus seinem Munde vernommen. Kaum hat sich die Amme entfernt, so kommt schon Cassandro, um die Pilgerin zu sprechen (Sc. 8). Er erfährt von der geschwätzigen Wirtin, dass Lucretio und Giglietta schon bei derselben gewesen seien, und so wundert es ihn nicht, dass diese von der Sache so gut unterrichtet ist. Drusilla stellt ihm bescheiden ihre wenigen Heilmittel zur Verfügung und betont die Notwendigkeit eines Besuchs bei der Patientin, bevor sie ein Heilverfahren angeben könne. Cassandro stimmt dem bei und führt die Dame mit samt

ihrem Begleiter Ricciardo nach seiner Behausung. Nach einer gemeinen Scene zwischen Violante und Cavicchia (Sc. 9) die wir als überflüssig, gleich mehreren früheren, bei Seite lassen, werden wir wieder (Sc. 10) vor Cassandro's Haus versetzt. Drusilla weiss sich mit vielem Geschick das Ansehen eines Arztes zu geben. Um ihre Meinung über Lepida's Leiden von dem betrübten Vater befragt, erklärt sie das Uebel für besorgnisserregend und giebt jenem wenig Hoffnung auf Genesung; jedoch ordnet sie ein Kräuterbad an, freilich ohne sich viel Erfolg davon zu versprechen. Nachdem der Alte weggegangen, erzählt die Pilgerin ihrem Begleiter, dass sich das Mädchen ihr zu Füssen geworfen und ihre Hilfe erfleht habe. Sie sei davon derart ergriffen gewesen, dass sie jener helfen würde, selbst wenn ihr eigenes Interesse dabei nicht im Spiele wäre. Drusilla geht mit ihrem Begleiter weg zum Einkauf der Kräuter für das Bad, das sie nur verordnete, um durch dessen Erfolglosigkeit Lucretio Vorwand zur Lösung des Verlöbnisses zu geben.

Ein Monolog Federigo's (Sc. 11) beschliesst den Akt. Der verliebte Student schleicht sich, nachdem er uns das Bangen und Herzklopfen verraten, das ihm sein Vorhaben verursacht, durch die Gartenthür in Cassandro's Haus.

IV. Akt.

Diesen Akt eröffnet Targhetta mit einem Monolog. Als er den „*Tedesco*“ verabredetermassen durch das Hinterpförtchen hereingelassen, hatte er zufällig ein Gespräch Lepida's mit ihrer Amme belauscht und daraus entnommen, dass der Wahnsinn der ersteren nur ein verstellter sei, verstellt auf Wunsch Lucretio's und um die Folgen ihrer Liebe zu diesem zu verbergen. Targhetta, dem der Kummer seines Herrn sehr zu Herzen geht, betrachtet es als seine Pflicht, ihn durch seine Entdeckung zu erfreuen. Ungläubig nimmt der eben auftretende Cassandro die Mittheilung hin, bis ihm der Diener erzählt, wie er die Sache durch Lauschen erfahren habe. Er und der Diener kennen nur einen Lucretio, den offiziellen Bräutigam, er kann sich daher nicht erklären, wie Lucretio bei der Verlobung gegen seine Braut so fremd that, während er sie doch schon seit Monaten kannte; es ist ihm ferner rätselhaft, wie er sie einerseits zum verstellten Wahnsinn verleitet und anderseits ihre Hand ausschlägt. Der Diener glaubt den Schlüssel zu dieser Handlungsweise darin gefunden zu haben, dass Lucretio als Kaufmann eine höhere Mitgift durch sein Sträuben erzielen möchte. Diese Erklärung leuchtet dem Alten ein, und er eilt fort, um Lucretio zur Rede zu stellen. Zuvor befiehlt er Targhetta noch zur Pilgerin zu gehen, um ihr zu sagen, dass das Bad für Lepida nicht mehr nötig sei. Gleich in der 2. Scene

entledigt sich der Diener seines Auftrags. Er rühmt sich, er habe das Verdienst, dem Mädchen den Verstand wieder gegeben zu haben. Drusilla schliesst aus diesen und anderen Worten des Dieners, dass das Geheimnis entdeckt worden sei. Dieser bestätigt ihre Vermutung und bemerkt dazu, man habe noch die weitere Entdeckung gemacht, dass Lucretio Lepida schon seit Monaten kenne und dass diese Bekanntschaft bedenkliche Folgen nach sich gezogen habe. Verzweiflungsruf der aus allen ihren Himmeln gestürzten Drusilla; denn auch sie kennt nur einen Lucretio und Lepida hat ihr den Namen ihres Geliebten nicht genannt, als sie ihr beichtete. Mit ihrem Begleiter Ricciardo allein, bricht ihre ganze verhaltene Wut über Lucretio los, so dass der besorgte Ricciardo sie veranlasst, in das Gasthaus zurückzukehren.

Lucretio und Cassandro, die sich gegenseitig suchen, treffen in der 3. Scene zusammen. Ersterer erhält auf seine Fragen nach Lepida's Befinden ironische Antworten. Der Alte macht ihm zuerst versteckte, dann offene Vorwürfe über sein Verhalten Lepida gegenüber. Dem Jüngling sind die Worte Cassandro's ein Rätsel. Als er gar erfährt, dass das Mädchen *„gravida“* sei, gerät er ausser sich, weist energisch die Behauptung des Vaters, dass er daran schuld sei, zurück, schlägt wütend Braut, Vater und Verwandtschaft aus und läuft fort. Cassandro weiss nicht, ob ihn Targhetta betrogen hat oder sein Schwiegersohn ein Schurke ist. Nur zu bald soll er die Wahrheit erfahren. Eben als er in sein Haus eintreten will, stürzt der Deutsche heraus (Sc. 4). „O verräterischer Pedant, o infame Lepida!“ hören wir ihn schreien: „ich muss den Vater finden, ihm alles sagen“. „O Lepida, Lepida, Du hast mir einen gemeinen Hauslehrer vorgezogen? Mir gabst Du das Laub und jenem Elenden die Früchte?“ Nach einigen Missverständnissen erfährt der arme Cassandro von dem wutschnaubenden Deutschen Folgendes: Er habe den Hauslehrer aufsuchen wollen und sei durch die Gartenthür in's Haus gekommen. Als er nun an einer Kammer vorübergegangen, sei ihm *„un certo bisbiglio e rimenio di letto“* aufgefallen; stehen bleibend habe er durch die schlecht geschlossene Thüre den Maestro in verliebten Umarmungen mit Lepida betroffen. Leise, wie er gekommen, sei er fortgegangen, ohne dass man ihn bemerkt habe. Der unglückliche Vater will die Sache nicht glauben; als ihm jedoch bemerkt wird, dass das Pärchen noch beisammen sein dürfte, so begiebt er sich mit Federigo rasch dahin, um sich davon zu vergewissern und den Vogel abzufangen.

Indessen treffen (Sc. 5) die Wirtin und die Amme zusammen. Jene erzählt, dass die Pilgerin sehr unwohl von Cassandro heimgekommen sei. Violante möchte gar zu gerne Giglietta über den Grund ausfragen, erhält aber von dieser ausweichende Antworten. Die Amme lehnt es auch ab, hilfeleistend bei der plötzlich Erkrankten mitzuwirken, indem sie zu Hause gerade genug Beschäftigung finde. Die Wahrheit ihrer Bemerkung wird durch einen grossen Lärm, der

eben aus dem Hause ertönt, bestätigt. Nichts Gutes ahnend, eilt die Erschreckte hinein. Cassandro und der Deutsche kommen jetzt zurück. Der Alte rast und schäumt. Er hat das Pärchen in flagranti ertappt und rathlos fragt er den Deutschen, was zu thun sei. Dieser meint, das beste sei, den Pedanten heimlich aus dem Wege zu schaffen und alles zu vertuschen. Darauf geht Cassandro jedoch nicht ein, sondern will den geraden Weg der Justiz betreten. Er begiebt sich zum Fürsten, von dessen Gerechtigkeitssinn er eine strenge Ahndung des Verbrechens hofft.

V. Akt.

Die Amme ist in Verzweiflung über ihre Lage. Sie kann Lepida nicht helfen und beschliesst daher die Flucht zu ergreifen; aber, o weh, die Thüre ist verschlossen. Zwar kommt eben Targhetta, um sich nach dem Schicksal des Deutschen zu erkundigen, den er noch im Hause wähnt; allein er öffnet die Thüre nicht, da eben (Sc. 2) Cassandro und Federigo mit Häschern erscheinen, um den Malefikanten der Justiz zu übermitteln. Nach einer überflüssigen Bedientenscene (zwischen Carletto und Cavicchia — Sc. 3) wird (Sc. 4) der arme Terentio unter heftigen Schmähungen von dem wütenden Cassandro und dem nicht minder ergrimmten deutschen Studenten aus dem Hause gezerrt, und dem Hauptmann der Häscher (Bargello) übergeben. Terentio verteidigt seine Handlungsweise gegen die giftigen Beschuldigungen der beiden Rasenden, beansprucht übrigens kein Mitleid für sich, fleht aber Cassandro um Schonung für seine Geliebte an. Er soll fortgeschleppt werden, nur will man den dürftig Bekleideten noch mit einem Kleidungsstück versehen. Der dienstfertige Federigo, der an der Strafe seines Nebenbuhlers seine Schadenfreude hat, eilt in's Haus, dasselbe zu suchen. Indessen kommt Drusilla aus dem Gasthause, um sich vor ihrer Abreise dem Verräter Lucretio zu erkennen zu geben und ihm seine Niederträchtigkeit vorzuhalten. Sie ist nicht wenig erstaunt, einen gefesselten Mann vor Cassandro's Thüre unter den Händen der Sbirren zu erblicken. Sie befragt den Alten um die Ursache dieses Auftritts. Noch hat dieser nicht Zeit gefunden, ihr Aufschluss zu erteilen, als Federigo mit dem Kleidungsstück zurückkehrt. Der Bargello sucht die beiden Racheschnaubenden mit der Aussicht zu beschwichtigen, dass der Verbrecher seine böse That mit der Galeere büssen müsse. Wie Terentio von der Galeerenstrafe hört, protestiert er energisch dagegen und als dies nichts fruchtet, bricht er in laute Klagen aus: O Ormannisches Haus, ruft er, wenn du sehen könntest, wie heute dein Blut misshandelt und in den Staub gezogen wird! Bei dem Namen Ormanno wird Federigo stutzig. Als der Unglückliche noch die Stadt Wien erwähnt und angiebt, 12 Jahre Sklave bei den Türken gewesen zu sein, drängt sich jenem immer

mehr und mehr die Ueberzeugung auf, dass es sein eigener Bruder ist, den er in's Verderben stürzte. Mit Bangen befragt er Terentio um seine Schicksale. Dieser erzählt, dass sein Vater Daniel Ormanno heisse, dass er ausser ihm noch mehrere Kinder, darunter einen Sohn Namens Federigo besitze u. s. w. Nun kann Federigo nicht länger zweifeln, dass er seinen langgesuchten Bruder vor sich habe. Nur an dem Namen Terentio nimmt er noch Anstoss. Als er jedoch hört, dass dieser Name fingiert und dass Lucretio der wahre Name sei, schwinden seine letzten Zweifel. Er giebt sich freudig zu erkennen. Jetzt wird sowohl Cassandro als der Pilgerin die Verwechslung des Namens Lucretio klar. Drusilla ist entzückt, dass ihr Lucretio nun doch unschuldig ist. Den vereinten Bitten der Brüder und der Pilgerin giebt Cassandro, wenn auch nicht ohne Sträuben, nach, und nimmt seinen gewesenen Hauslehrer als Schwiegersohn an. Allgemeine Freude; alle gehen in's Haus. Nur Drusilla bleibt zurück (Sc. 5) und wird von bangen Zweifeln geplagt. Wohl hat sich herausgestellt, dass ihr Geliebter in diesem Falle unschuldig war, aber kann er nicht eine andere Dame lieben. Zu sehr hat sie in den letzten Tagen gelitten, als dass sie an eine rasche günstige Wendung ihres Geschickes glauben könnte. Doch eben kommt der Heissgeliebte daher (Sc. 6) und das Mädchen erfährt endlich, dass er nie aufgehört habe, sie zu lieben. Sie giebt sich zu erkennen und unter den Umarmungen des überseligen Paares endigt das Stück.

Das Lustspiel, dessen Inhalt ich soeben angegeben habe, gehört zu der Gattung der Novellen- oder Abenteuerkomödie, die sich in Italien gleichzeitig mit den Nachbildungen des Plautus und Terenz entwickelte, wenn sie ihnen nicht gar den Vortritt streitig[10]) macht, zu derselben Gattung, welcher die Komödien eines Araldo, J. Nardi, B. Accolti, Publio Filippo, A. della Pennacchí, die meisten Komödien der *Accademici Intronati* von Siena — wovon ja auch Bargagli ein Mitglied war — die Stücke von Borghini, Grazzini, einige des Cecchi und viele andere gehören. Während wir in jenen Nachahmungen des antiken Lustspiels sowohl in der Handlung als auch in den Charakteren (den Masken des schlauen Sklaven, des prahlerischen Soldaten, des gefrässigen Parasiten u. s. w.) eher getreue Nachbildungen antiken Lebens, antiker Sitten, als Bilder der Zeit erblicken, bewegen wir uns hier auf dem modernen Boden des romantischen oder bürgerlichen Rührspiels. Nicht selten vermischten sich beide Gattungen. Leicht begreiflich. Die moderne Novelle und das antike Drama standen im 16. Jahrhundert auf der apenninischen

[10]) Die Komödie „*la Floriana*", von unbekanntem Autor, die hierher gehört, soll nicht lange nach 1400 oder gar noch früher geschrieben sein; *Quadrio V. p.* 62.

Halbinsel im Vordergrunde alles poetischen Schaffens. So konnte es nicht fehlen, dass sie sich gegenseitig beeinflussten. Die *Palliata* ergänzte und erweiterte ihre einfachen Fabeln und Motive durch die Aufnahme novellistischen Materials und die Novellenkomödie — die Novelle soll hier ausser Betracht bleiben — entnahm der *Palliata* oft Figuren oder Situationen. Für den ersten Fall sei als Beispiel auf die wohlbekannte *Calandra* des Cardinals Bibbiena und für den letzteren auf die Stücke der *Academici degli Intronati*, darunter auch auf unsere *Pellegrina*, verwiesen.

Diese Betrachtung führt uns zu den Vorbildern, die dem Verfasser derselben vorschwebten. Bei näherer Prüfung findet man, dass er in seinen Motiven nicht gerade originell zu nennen ist. Es bleibt noch zu untersuchen, ob ihm nicht ein älteres Stück vorgelegen. Wie uns Marin Negro in seiner 1561 erschienenen *Comödie la Pace*[11]) im Prolog erzählt, ist ein Lustspiel, „*la Pellegrina*" betitelt von dem Maler G. Arthemio Giancarli aus Rovigo verfasst und gedruckt worden. Hat es Bargagli benutzt? Es wird sich schwerlich mehr feststellen lassen,[11b]) denn diese *Pellegrina* ist spurlos verschwunden. Diese Notiz des Negro ist alles, was wir davon wissen. Ein Baldassare da Palma aus Parma, „Priester, Musiker und komischer Dichter", soll ebenfalls eine „*Pellegrina*" geschrieben haben, die vor dem Cardinal Marino Grimani zur Aufführung kam; jedoch ausser dieser Notiz, die uns Tiraboschi (16. Jahrh. III. l. 55 c.) nach einem handschr. Geschichte Parma's mitteilt, hat sich nichts darüber entdecken lassen. Wie dem auch sei, an ältere ital. Lustspiele werden wir bei der Lektüre des vorliegenden oft erinnert.

Die Idee, dass sich ein edler Jüngling aus Liebe zu einem schönen Mädchen im Hause ihres Vaters in untergeordneter Stellung aufhält und in seiner Intrigue durch die Amme der Geliebten unterstützt wird, findet sich schon bei Ariosto *(J. Suppositi)* und noch sehr häufig später.

Das Wahnsinnsmotiv ist schon in Grazzini's 1560 gespielter (1561 gedr.) Komödie *la Spiritata* vertreten, und zwar so übereinstimmend mit unserem Lustspiel, dass man das ältere für die Vorlage des jüngeren halten möchte. Auch hier ist ein Mädchen (Maddalena) heimlich mit einem Jüngling seit vielen Monaten durch

---

[11]) Mir liegt folgende Ausgabe vor: *La Pace | Comedia | piaceuole & ridicolo∫a. | di M. Marin | Negro | Venetiano. | Nvouamente ristampata | & ricorretta | In Venetia | Appresso Ale∫sandro de' Vecchi* | 1606. — Die Stelle lautet: . . . *Gigio Arthemio pittore Rodigino, ch'ha compo∫to tante belli∫∫ime comedie, tra le quali ∫i ritroua in ∫tampa la Cingana la Caprara (Capraria) la Pelegrina & altre degne d'e∫∫er comendate etc.*

[11b]) Eine etwas dunkle Bemerkung seines Bruders Scipione scheint diese Vermutung zu bestätigen. Dieser sagt nämlich (in der unten näher zu bezeichnenden *Oratione in lode della Accad. degli Intronati:) . . . la Pellegrina . . . era pur gia dal mede∫imo Gran Principe (Ferdinand I.) ∫tato comandato al Materiale, che par ∫eruigio di lui doue∫∫e quella mettere in forma.*

den Ring vermählt und wird vom Vater öffentlich mit einem anderen versprochen. Auch sie fängt unter Beihilfe ihrer Amme an, die Wahnsinnige oder Besessene zu spielen, so dass der Schwiegersohn schleunigst zurücktritt.

Die Idee, dass ein Mädchen aus Gram über die Trennung vom Geliebten in eine todähnliche Ohnmacht verfällt, so dass sie für tot gehalten wird, sowie, dass diese Nachricht zu Ohren ihres Geliebten kommt und dieser die Teuere als tot beweint, während sie in Wirklichkeit noch lebt, ist ebenfalls sehr alt. Ohne von den Novellen zu sprechen, wo sie in allen Variationen spukt und deren bekannteste die von Romeo und Julia ist, will ich nur auf die 1578 gedruckte *Comedia „la Donna costante"* des R. Borghini verweisen, in welcher sogar wie in unserem Drama die Stadt Lyon (jedoch verschieden von ihm, insofern als sie dem Jüngling als Aufenthaltsort dient) mitverwebt ist.

Das Motiv, dass ein verliebtes Mädchen ihrem in der Ferne weilenden Geliebten in irgend einer Verkleidung nachreist, findet sich so häufig in der Novelle und im Drama, dass spezielle Nachweise darüber überflüssig sein dürften. Neu an der Sache ist höchstens, dass die Dame die Verkleidung als Pilgerin[12]) wählt.

Für die *deprehensio* des Pedanten hatte Bargagli Vorgänger in den *Ingannati* und *l'Amor costante* seiner älteren Akademiegenossen, in den *Parentadi* des Grazzini u. a. Dramen.

Ausser dem bereits angedeuteten novellistischen Material scheint Bargagli noch eine Novelle des Ser Giovanni Fiorentino und zwar die berühmte von *Galeotto Malatesti (Pecorone VII,2)* benutzt zu haben. In dieser Novelle liebt ein deutscher Edelmann Namens Ormanno (Hormann oder Hörmann?) Die Nichte des mächtigen Galeotto, in dessen Dienste er als *„caporale di cinquante lancie"* steht und findet Gegenliebe. Das Verhältnis bleibt kein platonisches, kommt durch die Unvorsichtigkeit des Deutschen an den Tag und die Liebenden nehmen ein trauriges Ende. Es ist gewiss nicht Zufall, dass auch in der *Pellegrina* Lepida's Geliebter ein Deutscher und aus dem Hause Ormanno ist. Ausserdem heisst es von dem Ormanno im *Pecorone: „aveva fratelli (e figliuoli de' fratelli) i quali erano cavalieri e antichi gentil huomini."* [12b]) Auch Terentio-Lucretio hat Brüder (*„o casa o fratelli cari"* ruft er in der Erkennungscene

[12]) Und, streng genommen, selbst das nicht; denn abgesehen davon, dass sich die Verkleidung in älteren Romanen und Novellen, wie z. B. in Bandello's Herzogin von Savoyen (Novelle II, 44) und in G. B. Giraldi Cintio's Novelle von *Filarco und Filagnia (Hecatommiti II, 10)* findet, kommt sie auch in einem 1567 zu Florenz aufgeführten Lustspiel, in Cecchi's *„Le Pellegrine"* vor. Wenn dieses auch erst in der neuesten Zeit (1855) gedruckt wurde, so mochte es Bargagli doch aufführen gesehen haben.

[12b]) Ich citire hier nach der Ausgabe G. Poggiali's: *Il Pecorone di Ser Giovanni Fiorentino, nel quale si contengono cinquanta Novelle antiche. Belle d'invenzione e di stile. Londra. Presso Riccardo Bancker* 1793. *I.* p. 155.

aus) und sein Adel wird besonders betont. Der *Pecorone* wurde 1558 zum ersten Mal, dann 1559, 1560 und 1565 wieder gedruckt; auch nahm Francesco Sansovino unsere Erzählung in die erste Auflage seiner Cento Novelle (Ven. 1561) auf. Sie war also verbreitet genug. Man darf daher wohl als ausgemacht annehmen, dass Bargagli sie bei der Abfassung seines Lustspiels im Auge hatte.

Endlich erinnert Manches an die römischen Komiker. So sind z. B. die Verwechslungen und Irrtümer, welche durch die Gleichheit der Namen zweier Helden (Lucretio) hervorgerufen werden, durch die Plautinischen *Menaechmi* insinuiert worden, in welchem letzteren Stücke nicht nur durch die Aehnlichkeit der Personen, sondern auch durch die Gleichheit ihrer Namen Irrtümer erzeugt werden. Ferner hat die Wiedererkennung der beiden Brüder im V. Akte einige Ähnlichkeit mit derjenigen der beiden *Menaechmen* oder mit der (zwischen Bruder und Schwester) in *Curculio*. Zwar hatte man schon lange vor Bargagli diese wie alle anderen Motive und Situationen des Plautus in die Lustspiele des Cinquecento übertragen, so dass der Sienese ganz wohl auch aus modernen Stücken geschöpft haben mochte; doch ist kein Grund vorhanden, eine direkte Entlehnung aus dem in allen Händen befindlichen Umbrier von seiten unseres gelehrten Dichters von der Hand zu weisen.

Aus allen jenen mehr oder minder verbrauchten Motiven hat der Verfasser eine anziehende Fabel gebildet und dieselbe scenisch in einer Weise dargestellt, dass, wenn auch das Stück nicht zu den besten gehört, es doch nicht zu den schlechten zu zählen ist. Die sinnreiche Fabel, die spannende Handlung sind freilich die Hauptvorzüge desselben; denn was Komik oder feine Zeichnung der Charaktere betrifft, so bleibt es weit hinter den Lustspielen nicht nur eines Bibbiena, Ariosto und Macchiavelli, sondern auch hinter denjenigen eines Dolce, Cecchi, Salviati und anderen zurück. Es ist mit Ausnahme der Bedientenrollen und des deutschen Studenten durchaus ernst gehalten und diesen Figuren, welche der Dichter zu den Trägern der Komik machte, wusste er weder ursprünglichen, packenden Witz zu verleihen, noch dieselben zu komischen Situationen auszunützen. Dagegen dürfte die Handlung nach keiner Seite zu irgend einer erheblichen Beanstandung Gelegenheit bieten. Die Klassizisten werden mit Freude hören, wie strenge darin die drei Einheiten beobachtet sind. Die Handlung beginnt des Morgens [13], am Ende des II. Aktes ist es Essenszeit [14]) und das Stück schliesst noch am hellen Tage. [15]) So viel über die Einheit der Zeit. Was

[13]) In der 2. Scene des I. Aktes sagt Terentio: „*Doue ſara ita la Balia?*“ *cosi a buon' ora.*

[14]) Am Ende des II. Aktes sagt Druſilla: „*dee eſſer' hora di deſinare.*“

[15]) In der Schlussscene bemerkt die *pellegrina* (S. 154) . . . *ora ho trouata io quella gioia che ui diſſi ſtamane che io andaua cercando etc.*

die Einheit des Ortes betrifft, so ist zu bemerken, dass wir alle Personen auf dem Platze oder Strassenteil auftreten sehen, welcher durch Cassandro's Wohnung, das Kloster und Violante's Gasthaus abgegrenzt ist. Wenn wir moderne Deutsche für diese Vorzüge des Cinquecentisten minder empfänglich, als seine Zeitgenossen oder noch viele Franzosen unseres Jahrhunderts sind, so müssen wir doch lobend anerkennen, dass der Dichter, als er sich dem Regelzwange fügte, dadurch nicht die Wahrscheinlichkeit verletzte oder der Handlung irgend welchen Zwang auferlegte.

Dank seiner vortrefflichen Anordnung können sich alle Ereignisse recht wohl innerhalb der angegebenen kurzen Zeit und auf dem erwähnten engen Raume zugetragen haben. Wichtiger als jene beiden Einheiten ist für uns die Einheit der Handlung, welche Bargagli mit nicht minder grossem Geschick handhabte. Das Schicksal zweier Liebespaare hatte er durch Verkleidungen und Missverständnisse eng in einander verschlungen und verwickelt und zur Lösung des Knotens eine Intrigue eingeleitet, wobei die Liebenden und die sich um sie gruppirenden Personen alle in Mitleidenschaft gezogen werden; allein das Eingreifen einer Nebenperson bewirkt das Scheitern der Intrigue und schon fürchten wir auch, dass es die ewige Trennung der Liebenden zur Folge haben wird, jedoch es führt schliesslich zur Aufdeckung der wahren Sachlage, zur Lösung der Wirrnisse und zur allseitigen Erkennung. Im Mittelpunkte dieser Handlung steht die herrliche Gestalt der Titelheldin, die einzige Figur des Stückes, die mit Liebe gezeichnet, mit Feinheit ausgeführt ist. Schon bevor wir sie sehen, wird unser Interesse für sie erregt und ihr würdevolles und doch ächt weibliches Auftreten, ihr Eingreifen in die Handlung steigert es fortwährend bis zum Schluss. So rechtfertigt sich zugleich der Titel.

Die Handlung verläuft einfach und natürlich. Exposition wie Peripetie und Anagnorisis verdienen gleichmässig Lob. Schlechte Theatercoups, künstliches Beiwerk, Episoden und namentlich lange Monologe sind vermieden. Als ein Verstoss gegen die Ökonomie lassen sich allenfalls einige Bedientenscenen bezeichnen, die aber vom Verfasser wohl deshalb eingeflochten wurden, um die ernste Stimmung des Ganzen etwas zu mildern.

Da Bargagli in der Pellegrina nur ein Intriguenstück geben wollte, so ist es begreiflich, dass er die Charaktere nicht mit besonderer Schärfe gezeichnet hat. Doch wenn wir auch prägnante Züge an ihnen vermissen, so lassen sich wenigstens auch keine Widersprüche und Inkonsequenzen in ihren Handlungen nachweisen. Ganz vortrefflich ist der Kontrast in den Charakteren der beiden liebenden Mädchen und gewiss nicht durch Zufall: Die eine, ein leichtsinniges schwaches Wesen ohne inneren Halt, die andere eine willensstarke, edle, reine Erscheinung; die eine übelberaten durch eine Vertraute niederer Denkart wird die Beute sinnlicher Lust und fällt, während die andere, trotz leidenschaftlichster Glut allen Versuchungen der

sinnlichen Liebe siegreich widersteht. Trotz des Gegensatzes ähneln sie einander wieder in manchen Dingen, so z. B., dass sie aufopferungsvoll für den Geliebten f i n g i e r e n, die eine Wahnsinn, die andere eine Pilgerschaft. Uebrigens sind die Personen alle, der Alte, die Amme (diese letztere neben der Pilgerin unstreitig die gelungenste Figur des Lustspiels), die Mädchen, die Jünglinge u. s. w. — im Gegensatze zu den meist antikisierenden Gestalten vieler damaliger Komödien — lebenswahre Kinder ihrer Zeit, Italiener des 16. Jahrhunderts und unser Stück spiegelt ein Stück Kleinleben aus einer der oberitalienischen Provinzialstädte jener Zeit getreulich wider. Der Dialog des in Prosa geschriebenen Lustspiels ist gewandt und fliessend, doch erhebt sich die Sprache nicht über das Mittelmass der Komödien jener Tage. In Schönheit und Eleganz der Diktion reicht unser Verfasser nicht an Autoren heran, die wie z. B. F i r e n z u o l a, V a r c h i, sonst unter ihm stehen.

Prolog, Argument und Schlussworte an die Zuschauer, denen man in den Komödien des Cinquecento fast überall begegnet und worin der Dichter bisweilen die M o r a l des Stückes auszusprechen pflegte, fehlen hier, und auch im Stücke deutet Bargagli nirgends eine Moral an. Es läſst sich also schwer sagen, ob er eine solche beabsichtigte oder nicht. Doch mag dem sein, wie ihm wolle, es ist nicht meine Aufgabe eine heraus oder — hinein zu deuteln.

Fassen wir alles zusammen, so müssen wir sagen, dass die Pellegrina, trotz mancher Mängel, ein gar nicht übles Stück ist und dass sie die Nichtbeachtung der Historiker des italienischen Dramas nicht verdient hat.

Wie schon oben (S. 4 Anmerk. 8) erwähnt worden, erfreute sie sich zu ihrer Zeit des grössten Beifalls sowohl beim Lese- als Theaterpublikum. Aus den dort angeführten Worten des „*stampatore a' lettori*“[15b]) ist ersichtlich, dass sie noch zu Zeit des letzten Druckes (1618) ein vielbegehrtes Stück war und dass sie mit besonderem Glanze in vielen Städten Italiens, unter anderen in

[15b]) Die Ouelle des *stampatore* scheint übrigens Scipione Bargagli's (Bruder unseres Dichters) „*Oratione in lode della Accad. degl' Intronati*“, abgedr. in „*delle Commedie degl' Acc. Intronati*“. Siena 1611, II. Band, woselbst (p. 507/8) auch von der Aufführung in Oruieto und Mantoua die Rede ist. — Ebendaselbst (II p. 164—69) befindet sich ein Brief des Universitätslehrers Ant. R i c c o b o n i von 1590, worin der Inhalt der *Pellegrina* lateinisch angegeben ist. Zuletzt sagt der Schreiber:

„*E piaciuta tal Comedia a tutti che l'hanno letto hauendola io difesa in alcune coſe, che la erano oppoſte, della morte creduta di Druſilla, coſa, che ho moſtrato qualche volta auuenire e della medeſima Druſilla non conoſciuta da Lucretio Pisano quantunque in habito di Peregrina, coſa che ad alcuni pareua poco veriſimile e di alte coſe delle quale levata l'oppoſitione come è ſtata leuata in molti luochi & particolarmente in caſa dell' Illuſtr. Don Aleſſandro da Este . . . doue molte volte ſen' è ragionato ſi ha conchiuſo essere una bellissima Comedia.*“

Mantua zur Aufführung gekommen sei. Diese Notiz ist insofern von Bedeutung, als sie die Möglichkeit nahe legt, dass Rotrou das italienische Lustspiel aufführen sah. Von Mantua aus gingen, wie wir aus den Mitteilungen Baschets[16]) erfahren, wiederholt italienische Schauspieltruppen an den Hof Frankreichs. Die letzte unter der Führung des G. B. Andreini wurde von Maria v. Medici berufen und spielte nach 1624 in Paris. Leider reichen Baschet's Nachrichten nicht über das Jahr 1624 hinaus. Doch wissen wir von einer anderen Truppe,[17]) die unter der Leitung des berühmten Niccolo Barbieri (detto Beltrame) etwa von 1625 bis 1628/29 am französischen Hofe ihre Kunst ausübte. Fleissige Nachforschungen dürften vielleicht ergeben, dass auch in der Zeit zwischen 1630—35 entweder die eine oder die andere der genannten oder sonstige italienische Truppen an den französischen Hof gezogen wurden. Dass sie bei ihren Aufführungen ein Stück nicht vergassen, das 30 Jahre nach seinem ersten Erscheinen noch in einer neuen Auflage erschien und auf den Bühnen gerne gesehen wurde, liegt auf der Hand. Und so mochte Rotrou einer Aufführung des Stückes beigewohnt und auf diese Weise den Inhalt des Lustspiels kennen gelernt haben. Die verhältnismässig geringe Zahl von Stellen, die er — ganz gegen seine Gewohnheit — dem italienischen Vorbild wörtlich entnahm, bestärkt mich in meiner Vermutung.

Doch dürfte es nun an der Zeit sein, Rotrou's Nachahmung mit dem Vorbilde zu vergleichen.

---

16) *Les Comediens italiens etc.*

17) *Bartoli (A.) Scenari inediti, p. CXLIII.*

Rotrou's

PÈLERINE AMOUREUSE

mit ihrem Vorbilde verglichen.

LA PÈLERINE AMOUREUSE.

Der französische Dichter hat die vollständige Fabel des italienischen Stückes adoptiert und im ganzen auch den Verlauf der Handlung, die Scenenfolge beibehalten. Jedoch hat er bereits hier ein Verfahren eingeschlagen, das wir ihn noch später bei anderen italienischen Vorbildern beobachten sehen. Da sein Stück versifiziert ist, so zwang ihn der breite, weit ausgesponnene Dialog des in Prosa geschriebenen italienischen Lustspiels zu bedeutenden Kürzungen. Die alltägliche Sprache der „*Pellegrina*" konnte er nicht gebrauchen; daher ersann er sich einen selbständigen Dialog, in welchem er die Hauptideen seines Vorbildes aufnahm. Allein für die entlehnten Gedanken musste er andere Worte, bessere Wendungen und schönere Bilder finden. Die Fülle sinnreicher Gedanken und prächtiger Bilder, die dieses, wie andere Stücke des Dichters auszeichnen, verdankt derselbe nicht seinem italienischen Vorbilde. Diese sind vielmehr Blüthen seines eignen reichen Geistes. Das Derbkomische passte nicht in Rotrou's Plan. So liess er viele Scenen weg, zog mehrere zusammen oder dichtete neue dazu. Was die Personen betrifft, so hat sie Rotrou wie die gleich folgende Zusammenstellung ergiebt, alle bis auf eine Bedientenrolle beibehalten:

Bargagli:	Rotrou: [18])
Caſandro Vecchio	*Erasme Pere de Celie*
Lepida ſua figliuola	*Celie*
Giglietta Balia	*la Nourrice de Celie*
M. Terentio pedante finto	*Lucidor ſous le nom de Leandre amy de Celie*
Targhetta ſeruidor di Caſandro	*Filene valet d'Erasme*
Druſilla giouana Pellegrina	*Angelique Pellerine & maiſtresse de Lucidor*
Ricciardo ſuo accompagnatore	*Clorimand, gentilhomme d'Angelique*
Lucretio giouano	*Lucidor ſeruiteur de Celie*

[18]) Die Namen sind aus der Originalausgabe angeführt, und zur Vergleichung umgestellt. *Viollet-le-Duc* hat in seiner Ausgabe *(Oeuvres de Rotrou II. B. p.440)* die Bezeichnungen, sowie alle Bühnenangaben willkürlich geändert, bezw. modernisiert.

Carletto ſuo ſeruidore	*Filidan valet de Lucidor*
M. Federigo Scolare Tedesco	*Celianthe, ſeruiteur de Celie & frere de Lucidor*
Cauicchia ſuo ſervidore	— — — — — — — — —
Violante Albergatrice	*Doriſe* (tritt nicht auf)
Bargello (nebst Sbirren)	*Les Archers*
(*Don Marcello*, fehlt auf dem Verzeichnis, da er nicht auftritt).	*Clidamant, grand Preſte.*

Mit den Rollen dieser Personen hat R. zum teil sehr wesentliche Veränderungen vorgenommen. Während z. B. Lepida bei Bargagli nur 2 mal auf der Bühne erscheint (in der 2. und 6. Scene des II. Aktes) und überhaupt sich ganz passiv verhält, liess R. ihre Stellvertreterin Celie viel mehr in den Vordergrund treten. Wir hören nicht nur eine Schilderung ihres Wahnsinns, sondern wir sehen sie auch selbst auf der Bühne rasen; wir sind Zeuge ihrer leidenschaftlichen Gefühle für ihren Geliebten, dem zu liebe sie alles in die Schanze geschlagen hat und für den sie alles wagt; wir bewundern ihre rührende Sorge für denselben, als ihn die Schergen (V. Akt 3. Sc.) fortschleppen wollen und teilen ihre Freude, als ihr Schicksal endlich eine günstige Wendung nimmt. Kurz Rotrou hat es versucht, uns mehr Interesse für die vom Italiener — freilich nicht ohne Absicht — vernachlässigte Persönlichkeit einzuflössen. Dafür hat er die Rolle der Amme und noch mehr die des Lucidor-Leandre (Terentio) reduziert. Den letzteren liess er nicht die Maske eines Hauslehrers, sondern die eines Malers annehmen. Welche Funktionen diesem Maler in Erasme's (Cassandro's) Hause obliegen, darüber lässt uns der Dichter allerdings im Unklaren. Der deutsche Student Federigo wurde in einen gewöhnlichen zweiten Liebhaber (Celiante) verwandelt. Der Mönch Don Marcello, der Teufelsbanner, der bei Bargagli nicht auftritt, wurde in einen heidnischen „*grand Prestre*" verwandelt. Rotrou hat dadurch seine Fabel in das heidnische Altertum versetzt. Offenbar schien ihm die Rolle des Teufelsbeschwörers eines Geistlichen unwürdig. Dieser Oberpriester, Clidamant genannt, tritt bei Rotrou — man weiss nicht recht warum — wirklich auf. Dagegen fiel die Rolle der gar zu getreu der gemeinen Wirklichkeit nachgebildeten Wirtin und die des „serva sciocco Cavicchia" aus. Erstere — Dorise — wird nur einmal (II,4) genannt. Die übrigen Bedientenrollen, bei Barg. durchweg zu derb gehalten, hat Rotrou veredelt. Einer dieser Diener (Filidan) erweist sich sogar, ziemlich unmotiviert, am Ende als trefflicher Dichter. Die Scene, in welcher er uns sowohl mit Proben seiner Muse, als auch mit seinen theoretischen Anschauungen bekannt macht, steht episodisch da und legt die Vermutung nahe, dass der Dichter damit eine bestimmte — dem Drama fremde — Absicht erreichen wollte. Ich werde weiter unten darauf zurückkommen. Verfolgen wir indess den Gang der Handlung.

Der Anfang der 1. Scene ist Rotrou's Erfindung. Celiante (Terentio) sucht Lucidor (Lucreto) zu bestimmen, auf Celie zu verzichten, da diese, nur durch den Vater gezwungen, die seine werde, indess ihr Herz ihm, Celiante, gehöre. Lucidor fertigt ihn ironisch ab, so dass jener, der er nichts auszurichten vermag, sich entfernt. — Nun beginnt die Nachahmung. Lucidor allein mit seinem Diener Filidan (Carletto) gesteht diesem, dass er Celie nicht liebe, dass Angelique noch immer sein Herz besitze. Auf die Frage des Dieners, wer diese Angelique sei, erzählt ihm Lucidor die Geschichte seiner Liebe zu ihr, d. h. mit Kürzungen und unbedeutenden Änderungen dasselbe, was Lucretio bei Bargagli in der 4. Scene des I. Aktes erzählt. Hier mögen einige Proben folgen, die das von Rotrou beobachtete Verfahren veranschaulichen.

Bargagli: [18b])

Lucidor. . . . . . . io ho vn graue peccato addoſſo, che mi rode l'animo di continuo.

Carletto. Voi mi fate marauigliare.

Luc. E qual maggior fallo puo eſſere che hauer mancato di diligenza e di fede; e con queſta mancanza hauer cagionato la morte a chi più doueua io deſiderar la vita?

Car. Voi mi fate reſtar tutto attonito. Digratia fatemi conſapeuole di queſto ſegreto s'io ne ſon degno.

Luc. Ancor ch'io mi conturbi nel ricordarmene, ſon contento di compiacerti, tanto più, perche da queſto conoſcerai che l' eſſer'io ſtato duro fin qui nel pigliar moglie, è nato daltronde che da troppa ſottil contentatura.

Car. Dite: ch'io ſon tutto ſoſpeso ed intento per aſcoltarui.

Luc. Tu ſai ch'io, tre anni ſono, tornai di Leone, dove era ſtato circa due anni, a guidare le faccende de' Lanfranchi.

Rotrou:

Un ſecret repentir m'altere ſes attraicts.

Tous n'ayment que ſa grace, & moy que ſa fortune;

— — — — — — — — —

Je regrette Angelique, & ma iuste douleur

Me paint tous les obiets d'vne fauſſe couleur.

— — — — — — — — —

Filidan

Quelle eſt cette Angelique?

Lucidor

He quoy, ne ſçais tu pas?

Filidan

Quoy?

Luc.

Que ma negligence a cauſé son trépas;

Que i'ay coupé le fil de la plus belle vie

Que les mains de la mort ayent encor rauie?

Filidan

Je n'en ay rien appris.

Lucidor

Ecoute en peu de mots

Ce fatal accident qui trouble mon repos:

[18b]) Die ital. Textesstellen wurden nach der *ed. princ.*, die ich noch im letzten Augenblicke aufzutreiben vermochte, korrigiert. Diese Ausg. ist indess selbst sehr fehlerhaft.

Car. . . . .

Luc. *Ora ſappi, che non prima arrivai in Leone, che la Fortuna mi poſe innanzi vna giouane mia vicina bella e gratioſa ſe ne fu mai & inuaghitomene in vn ſubbito, con l'occaſione di vederla ſpeſſo . . . . . crebbe in me l'amore di maniera, ch'io non trouaua luogo. Ma di tanto hebbi Amore fauovreuole, ch'ella non si toſto s'accorſe del mio ardore, che parue, che voleſſe far aggara con le mie fiamme; e che non uoleſſe laſciarsi vencere nell'amare.*

Nun folgt die Schilderung der strengen Keuschheit Drusilla's, die, trotz der geheimen priesterlichen Trauung, ihrem Gatten nicht eher die Rechte eines solchen einräumen wollte, als bis er sie öffentlich anerkannt habe. Dann lesen wir:

. . . . *ed appena erano paſſate fra noi queſte coſe, che io fui richiamato in Italia da'miei principali: . . . . . Ma conuenendomi pur partire, le diedi la mia fede di ritornare infra vn' anno. Venuto ch'io fui a Piſa . . . . . ſopragionſero fallimenti di corriſpondenti, morti di compagni; talche in due anni appena potei ſpedirmi: e quando alla fine . . . io mi metteua in ponto per ritornare, ecco, che viene di Leone vn Fabbritio da Lucca, intrinſeco mio e ſolo conſapeuole di queſto mio amore* . . . .

Seiournant à Lyon, au logis de ma tante
Je vis & i'admiray cette beauté naiſſante;
Mes yeux furent charmés, & ſes moindres attraicts
Furent à ma raiſon d'inevitables traicts.
Là, ce coeur conſentit à ſes premieres peines;
La ie ſouſmis ces bras a leurs premieres chaiſnes;
Et là je recogneus pour la premiere fois
Du tyran de nos ſens les redoutables lois,
Je touchay, Filidan, cette ame de ma vie;
Je treuuay ſon deſir conforme à mon enuie;
Nos bras de meſmes fers ſe virent arreſtées
Et nos coeurs reſpiroient de meſmes voluptés.
Un deſſein mutuel obligea nos deux âmes
A n'eteindre iamais ces innocentes flames:
Sa foy me fut donnée, & d'vn commun accord
Je mis le changement au dela de la[19] *mort.*
Enfin, par vn aduis d'vne extréme importance,
Je fus reduit au poinct de perdre ſa preſence.
Je reuins à Florence, obligé par ſerment
De borner dans ſix mois ce triste eſloignement;
Mais ce temps expiré, l'hyuer & ma pareſſe
Me firent differer l'effect de ma promeſſe,

---

19) Die *ed. princ.* schreibt *ma*, *Viollet-le-Duc la* und letzteres, so schlecht es klingt, wird durch die Worte „*d'vn commun accord*" gefordert.

Luc. *Ohime, egli mi porto la dolorofa nuoua della fua morte: la quale, poiche non mi vccife subbito, voglio credere, che non fi poffa morire di dolore.*

— — — — — — — —

— — — — — — — —

Car. *E la portò per certo il Lucchese cotefta nouella.*

Luc. *Per certiffima: che apponto la fera auanti, ch'egli partiffe di Leone hauendo intefa la fua morte, andò per amor mio a vederla; etc.*

— — — — — — — —

Caso che mi farà fempre viuere scontento: perche s'io fuffi al tempo promeffo tornato a Leone forfe Drufilla non farebbe morta: effendo verifimile che'l dolore della mia tardanza l'habbia vccifa

— — — —

Luc. . . . . . *mi lafciai l'altro giorno perfuadere da' miei parenti doppo tante longhe resistenze, ch'io ho fatte, a prender moglie.*

Et fans me figurer fa trifteffe & fes pleurs,
J'attendis la faifon qui fe pare de fleurs
Lors ie me difpofois a reuoir cette belle
Quand i'appris de fa mort la fatale nouvelle.
Elle me foupçonna d'vn honteux changement,
Et fa perte fuiuit vn si faux fentiment.

Filidan

O Dieux! que dites-vous?

Lucidor

Apres cefte infortune,
La mort m'eft desirable & Celie importune;
Et ie fuys seulement la refolution
D'vn pere qui m'immole à fon intention.

Kaum hat Lucidor seine Erzählung beendet, als Erasme (Cassandro) weinend auftritt und den beiden die Mitteilung macht, dass Celie (Lepida) plötzlich wahnsinnig geworden sei: „*Un démon furieux*", meint der Alte, „*proffede ce beau corps Sur qui les Medecins feroient de vains efforts.*" Er eilt gleich wieder hinweg, um Clidamant, den „*Grand Preftre de nos Dieux*" aufzusuchen, bei welchem er Hilfe gegen das Übel zu finden hofft.

Soweit entspricht die Scene der 5. bei Bargagli, jedoch weicht R. von seinem Vorbilde insofern ab, als er hier Lucidor erst jetzt von Celie's Krankheit unterrichten lässt, indes Lucretio bei Barg. schon vorher davon Kenntnis hatte.

Erasme's Kunde bringt keine tiefe Wirkung auf die beiden Hörer hervor. Filidan will das Leiden schon früher bemerkt haben und Lucidor bleibt gleichgiltig dabei, da die Verbindung nur ein Kind des Interesses und des elterlichen Befehles sei. Da stürzt (3. Scene) Celie wahnsinnig auf die Bühne und giebt in langen Tiraden zu verstehen, dass sie die Mondgöttin sei. Als die sie begleitende Amme unter Beihilfe des Lucidor die Wahnsinnige festnehmen will, entschlüpft diese ihren Händen und jagt endlich den Verlobten sowie seinen Begleiter mit Hieben von dannen. Nach dieser von

Rotrou erfundenen Scene schliesst er sich in der 4. und 5. Scene wieder seinem ital. Vorbilde an, jedoch in sehr freier Weise. Wie bei Bargagli in der 2. Scene aus dem Gespräche zwischen Terentio und der Amme, so erfahren wir hier in der 4. Scene aus der Unterhaltung Celie's mit der Amme, dass der Wahnsinn fingiert ist, und warum er fingiert ist, ganz wie dort, nur mit dem Unterschiede, dass Terentio oder Léandre, wie er hier heisst, sich für einen Maler ausgiebt. Dieser kommt in der 5. Scene dazu, doch hören wir nichts Neues mehr, und Rotrou hat die Liebenden auf der Bühne wohl nur zusammengebracht, um durch zärtliche Liebesscenen den mitunter etwas trockenen Ton seines Vorbildes zu mildern. Natürlich erinnern auch in den beiden letzten Scenen einzelne Stellen durch den Wortlaut an das Original.

Man vergleiche:

Bargagli (I,1; S. 9):	Rotrou (I,4; S. 18):
Gigliutta.	*la Nourrice.*
Voglio moſtrar di credere, che ſieno Spiriti per fuggire il Medico.	*J'ay pourueu là deſſus, & par bonne raison*
ibid. (I,2; S. 11):	*J'ay tous les Medecins bannis de la maiſon,*
Gigli.	*Faist croire à vos parens qu'au mal qui vous poſſede*
. . . ci voleua menar il Medico.	*Le Ciel peut ſeulement apporter du remede;*
— — — — — — — — —	
Vedete bene ch'io ho cercato di leuarglielo del capo etc.	*Que vos sens sont troublé's par de mauuais eſprits etc.*
ibid. (S. 15):	Rotrou I,5 (vergl. auch I,4):
M. Terentio.	*Celie.*
— — — *io mi ſono riſoluto di ſcriuere — — — a' miei, che mi mandino ampia fede delle facultà e della nobiltà mia.*	*Attendant le retour de celuy qui t'apporte*
	Ce qui r'amenera ton eſperance morte
	Le titres de ta race & l'état de tes biens etc.

Mit der 5. Scene schliesst bei Rotrou der I. Akt.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet der französische Dichter mit einer kleinen Scene eigener Erfindung. Erasme schildert dem Oberpriester Clidamant die Verrücktheit seiner Tochter und bittet ihn den bösen Geist, von dem diese besessen sei, zu bannen. Der Priester geht bereitwillig mit ihm zu diesem Behufe weg. Bei der Schilderung von Celie's Leiden werden wir an Bargagli erinnert. Man vergleiche:

Bargagli (S. 9):	Rotrou II,1 (S. 22):
. . . ella hebbe le più gran battigie: le gonfiauano le carni, s'alzaua del letto, ſcagliaua le braccia, faceua certe voci ſtrane.	*Lors ſon geſte confus et l'horreur de ſes cris* *De crainte & de pitié ſaiſſisent les eſprits.* *A la voir, l'oeil ardent, les cheueux en deſordre,* *Tordre tantoſt vn bras, & tantoſt le détordre* *Se r'accourcir le corps, meurtrir ſon ſein de coups etc.*

Die 2. Scene, eine Unterhaltung Lucidors mit seinem Diener Filidan über Celie's Wahnsinn, lehnt sich an die 4. Scene des I. Aktes bei Bargagli an, aus welcher Rotrou bereits, wie wir oben sahen, einen grossen Teil seiner Anfangsscene geschöpft hat. Sonach hat er aus einer Scene seines Vorbildes zwei gemacht. Auch in der weiteren Scenenfolge hat sich Rotrou dem Italiener angeschlossen, jedoch nicht dessen II. Akt, den er mit Ausnahme der 1. Scene überhaupt fast unbenützt gelassen, sondern den folgenden Scenen des I. Aktes. Wenigstens gilt dies bezüglich der auftretenden Personen. Der Inhalt freilich weicht vielfach davon ab; denn im grossen und ganzen zeigt sich R. hier ziemlich selbständig im Dialog; die derben Scherze des Dieners, das unzarte Auftreten Lucretio's dem unglücklichen Alten gegenüber, die gehässige Figur des deutschen Studenten, das alles behagte Rotrou nicht; er änderte, milderte, verbesserte und wenn auch gar manche Stelle des Originals fast wörtlich beibehalten ist, so hat doch alles eine andere Gestalt gewonnen. In der 3. Scene erklärt Clidamant dem alten Erasme, dass Geister bei Celie's Wahnsinn nicht im Spiele seien; dieser Teil der Scene ersetzt die Scenen I,6, II,2 und II,6 des Italieners. Dann tröstet Lucidor den gebeugten Vater und richtet ihn durch die Mitteilung auf, dass eine Pilgerin angekommen sei, von deren Wunderkuren er die sichere Heilung seiner Tochter erwarten könne. Filidan wird alsbald zu ihr gesandt, um anzufragen, ob sie zu sprechen sei. Während Erasme und Lucidor sich sodann entfernen, um nach der Kranken zu sehen, stösst Filidan auf dem Wege zur Pilgerin in der nächsten Scene (der 4. der ed. princ. und der 5. der modernen Ausgabe) auf Celiante und spiegelt ihm vor, sein Herr trete ihm alle Rechte auf Celie ab. Der entzückte Liebhaber dankt in der nächsten Scene (der 5. bezw. 6) dem ahnungslosen Lucidor stürmisch für seine Grossmut und dieser weiss sich das rätselhafte Betragen des Nebenbuhlers nicht anders zu erklären, als durch die Annahme, dass Celie's Leiden auch ihn ergriffen habe. Erst in der 7. Scene wird ihm durch seinen Diener Filidan, der von der Pilgerin oder eigentlich von deren Wirtin Dorise mit der erwünschten Antwort zurückkehrt, das Rätsel gelöst. Endlich in der 7. (bezw. 8.) Scene sehen

wir Celiante, der liebesbrünstig zu Celie geeilt war, von dieser Schönen im verstellten Wahnsinnsanfall, unter dem Gelächter seines Rivalen, zum Hause hinausgeprügelt werden. Hiermit schliesst der II. Akt.

Die 3 letzten Scenen sind von Rotrou erfunden, wahrscheinlich um die Lücken auszufüllen, welche durch den Wegfall bezw. durch die radikale Umgestaltung einzelner Rollen (besonders des *Pedante, Tedesco* und der Wirtin) notwendigerweise entstehen mussten.

Obwohl in diesem Akte der Franzose freier als in dem ersten verfuhr, so finden sich auch hier Stellen von fast wörtlicher Übereinstimmung mit dem Original, z. B.:

Bargagli I,4 (S. 25):

. . . quì in casa della Violante è venuta . . . ad alloggiare vna Pellegrina; la quale dicono eſſere ſtrologa, indouina, medicaſtra e quasi vna Fata.

Rotrou II,3 (S. 30):

C'eſt vne Pellegrine, illuſtre de naiſſance,
Dont les plus beaux eſprits vantent la cognoiſſance,
Qui ſe faict renommer sans eſpoir d'intereſts
Et dont la charité débite les ſecrets.

— — — — — — — — —

ibid. (S. 26):

ella . . . mi ha raccontato di coſtei coſe mirabili . . nel guarire mali d'importanza.

Doriſe eſt ſon hoſteſſe

ibid. II,4 (S. 55/56):

Quello, che mi duole è, ch'io ho poca ſperanza di vederla toſto libera. Miſero me! che conſolationi ho ad hauere io nella mia uecchiezza!

Rotrou II,3 (S. 29):

Si quelque eſpoir au moins adouciſſoit ma peine,
Et que ſa gueriſon ou ſa mort fuſt certaine,
Je verrois, Lucidor, d'vn oeil reſpectueux;
Tomber ſur mes vieux ans ce coup impetueux.

III. Akt.

Der Anfang ist der ersten Scene des gleichen Aktes bei Bargagli entnommen. Léandre (Terentio), der schon erfahren hat, dass Erasme die Pilgerin zu Rate zu ziehen gedenkt, schickt die Amme zu jener, um ihm zuvorzukommen. Auch hier ist manches wörtlich übertragen, z. B.:

Bargagli III,1 (S. 72):

. . . bisogna in ogni modo parlarle prima che le parli il Vecchio.

Rotrou III,1 (S. 42):

. . . il faut redouter autant que le trépas
Qu'Eraſme nous preuienne.

ibid. 73.	ibid. (S. 41):
. . . . *s'ella si muoue per gentilezza non è da credere, che uoglia esser cagione della rouina d'vna fanciulla.*	*Si ie treuue son coeur sensible à la pitié Sa bonté seruira vostre ardente amitié.*

Mit der 2. Scene greift R. zurück und holt den Anfang des II. Aktes des Italieners — erstes Auftreten der Pilgerin und ihres Begleiters (Clorimand — Ricciardo) nach. Auch diese Scene ist nachgeahmt. R. lässt jedoch seine Angelique noch nicht ihre Geschichte erzählen, vielleicht um die Spannung der Zuschauer zu erhöhen. In der nächsten Scene erscheint Filidan, um im Auftrage seines Herrn die Pilgerin zu einem Besuche bei der Schönen zu veranlassen. Was also bei Bargagli Lucretio selbst thut, lässt R. hier durch dessen Diener besorgen Es däuchte ihm wohl unwahrscheinlich, dass der Jüngling eine lange Zusammenkunft mit seiner Geliebten hat, ohne sie zu erkennen. Dass Lucretio sie tot wähnt, sie in entstellender Verkleidung vor sich sieht, das schien ihm keine genügende Motivierung. Rotrou hat daher die Zusammenkunft der Liebenden ganz auf den Schluss verschoben und sich begnügt, den Diener mit der Pilgerin über Celie's Leiden sprechen zu lassen. Zuvor trifft dieser (Filidan) ihren Begleiter *(gentilhomme suiuant)* (Sc. 3) ganz wie Lucretio bei Bargagli und dann erst die Schöne (Sc. 4). Während Lucretio bei dem Italiener der Pilgerin seine Gleichgiltigkeit für Lepida unverhohlen gesteht, bringt Filidan durch die Art und Weise, in welcher er sich über die Wahnsinnige äussert[20]) Angelique auf den Glauben, dass Lucidor für jene eine leidenschaftliche Liebe fühle. Ein harter Schlag für die arme Pilgerin, die ihren ungetreuen Geliebten noch in seiner neuen Liebe unterstützen soll. Sie beschliesst, seinem Wunsche zu entsprechen und ihn bei der Gelegenheit zu beschämen. Aber ihr gepresstes Herz bedarf der Erleichterung und so teilt sie (Sc. 4, zweiter Teil, bei Viollet-le-Duc Sc. 5) ihrem Begleiter den Grund ihrer Pilgerschaft mit, sie erzählt ihm die Geschichte ihrer Liebe. Hierin ist sie die treue Copie Drusilla's bei Bargagli in der schon oben erwähnten Scene (II_1), aus welcher der Franzose also zwei machte. Nun erscheint (5., bzw. 6. Sc.) die Amme und bittet im Namen der beiden Liebenden die schöne Fremde in längerer Rede, worin sie das Verhältnis der beiden mit seinen Folgen ungeschminkt schildert, um ihren Beistand. Da die Amme nicht den Namen von Celie's Geliebten nennt, der zu Verwechslungen hätte führen müssen, und nur davon spricht, dass Celie von Lucidor befreit sein will, so verspricht die Pilgerin gern ihre Hilfe, schon um ihrem Ungetreuen

---

[20]) Filidan sagt u. a.: „*Celie, vnique espoir d'vn amant, si fidelle*
Que vostre charité s'exercera pour eux."

Man begreift schwer, wie der Diener so sprechen konnte, nachdem Lucidor ihm doch deutlich genug (I_1) seine Gleichgiltigkeit für das Mädchen bekundet hatte.

einen Streich zu spielen. Diese Scene hat R. ebenfalls erfunden, da die Amme bei Bargagli auf der Bühne mit Drusilla nicht zusammenkommt, sondern das Ergebnis ihrer Unterhaltung nur erzählt. Auch in der letzten Scene findet man manche wörtlich benützte Stelle, z. B.:

Bargagli II,1 (S. 43):	Rotrou III,4 (S. 51):
Drus. . . *Ma vedendo pure, che'l crudele non tornaua; e crefcendo in me ogni dì più il dolore; accorata dalla paffione, mi fopravuenne quello ftrano accidente che mi fece tener per morta*	*Mais fix mois acheués n'ont point finy ma peine.*
feci credere . . . *ch'io era fcampata per voto da me fatto di condurmi pellegrinando a Roma:*	— — — — — — — — —
— — — — — — — —	*Ma douleur chafque iour accroiffoit fes efforts* *Et de l'efprit enfin paffa iufques au corps.* *Vn cruel defefpoir faifit mon coeur, de forte* *Qu'en l'état ou i'eftois on me creut long-temps morte.*
Ricc. *Che hauete dunque intefo di lui?*	— — — — — — — — —
Drus. *Quello che si poteua peggio, che non ricordandofi della fede datami: ha prefo quì vna nuoua moglie*	*Enfin i'ay feint vn voeu ie tag pris pour me fuivre* *Et i'ay fceu dans ces lieux que l'ingrat que i'aymois* *Auoit rangé fon coeur fous de nouuelles loix.*

In der kurzen 6. Scene geht Erasme weg, um „*preffer de voeux la puiffauce diuine*" und übergiebt die Wahnsinnige der Sorge des Leandre. Die beiden Liebenden haben kaum Zeit (Sc. 7), sich gegenseitig ihre unwandelbare Treue zu versichern, als schon die Pilgerin (Sc. 8) eintrifft. Auf den Knien fleht Celie die Fremde in überschwänglichen Ausdrücken — in welchen sich übrigens alle Personen[21]) Angelique gegenüber ergehen — um ihren Beistand an:

Illuftre Pelerine,
Efpoir des affligés, celefte Medecine

und später:

Soleil rompts ton filence . . . .

Die „Soleil" bricht ihr Stillschweigen, tröstet das Mädchen liebreich und rät ihr, den verstellten Wahnsinn vorerst fortzusetzen. Das Eintreten des Erasme (Sc. 9) stört die Unterredung und Celie, rasch gefasst, spielt wieder die Verrückte, so dass der betrübte Vater sie in's Haus geleiten lässt. Die Pilgerin verabschiedet sich von ihm mit den Worten: (ed. pr. S. 64 Viollet-le-Duc II p. 487).

---

[21]) Filidan redet sie an (III,4): „*Efpoir des affligés. merueille fans feconde*
Vray, mais libre Soleil qui vifités le monde etc.

Die Amme (III,5): *La voila de retour, gloire de l'Univers*
Viue fource de biens & de fecrets diuers.

Adieu, ie vays resuer sur le remede vnique
Qui puisse rétablir cet esprit frenetique;
Et s'il ne peut guerir vn mal si furieux,
N'esperés plus, Monsieur, sa santé que des Dieux.

Diese Worte ähneln denjenigen Drusilla's in der 10. Scene des III. Aktes (einer Scene, die R. in der letzten benutzt hat): . . . *questo è vn furore di mala natura. Egli è uero che anche la gratia di Dio è grande . . . . . ma se non le gioua vn rimedio, ch'io ho pensato di farle, ho poca speranza della sua sanità* (S. 105).

IV. Akt.

Zu Erasme, der in einem kurzen Monolog noch zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankt (Sc. 1), kommt sein Diener Filène (Targhetta) (Sc. 2) mit der von ihm gemachten Entdeckung, dass Celie bei gesundem Verstande sei, und nur auf Lucidor's Anstiften Wahnsinn fingiere. Diese Scene ist eine ziemlich getreue Wiedergabe der 2. im IV. Akte des Italieners. Wie dort Lucretio, führte hier der Name Lucidor zu der irrigen Annahme, dass der Bräutigam eine zweideutige Rolle spiele. Die Diener geben auch bei beiden dafür dieselbe Erklärung. Eine Vergleichung der beiden Dichter dürfte interessiren:

Bargagli IV,1 (S. 112):	Rotrou IV, 2:
Cas. . . *Ma aoche proposito far queste bagatelle? ella fingersi pazza; & egli far vista di non la uoler più: etc.*	*Erasme.* — — — — *pourquoy Lucidor* *Qui la doit posseder et. la recherche encor,* *L' oblige-t-il à feindre vn si honteux martyre,* *Et se differe-t-il vn bon-heur qu'il desire?*
Tar. . . . . *Chi sà, che Lucretio non l'habbia fatta fingersi pazza, per farui crescere vn migliaio di ducati piu di dota?*	*Filène.* — — — — — — — — — — *Où l'or est en obiet les esprits sont adroicts.* *S'il sçait de vos thresors l'inépuisable source,* *Cette feinte est vn rets qu'il tend a vostre bourse.*

Erasme befiehlt dem Diener, die Pilgerin abzubestellen; kurz, es herrscht völlige Uebereinstimmung bis zum Schluss der Scene. In der nächsten erscheint Lucidor und wird zunächst ironisch von dem Alten empfangen. Es kommt zu Auseinandersetzungen, worin Lucidor das erfährt, was wir längst wissen, und nun schlägt er

wüthend die Braut aus, ganz wie sein Vorbild in der 3. Scene des IV. Aktes, welche hier nachgeahmt ist. Erasme weiss nicht, was er davon denken soll. Da kommt Filidan, der ins Haus gegangen war, um sich nach Celie umzusehen, mit der neuen Entdeckung herbei, dass der Maler *„a caufé ses amoureux tourmens"*, *„Ils se baifent encor, allons y doucement"* fügt er hinzu. Erasme stürzt fort. Auch diese Scene ist imitirt (aus Pellegrina IV, 4.) Rotrou überträgt nur die Rolle des Tedesco auf den Diener, wohl deshalb, weil Cleante, Federigo's Stellvertreter, keine Gelegenheit hatte, sich in Erasme's Haus zu schleichen. Auch die folgenden Scenen (5 und 6), in welchen Filène die Pilgerin sucht und von dem Vorgefallenen, d. h. von Lucidor's vermeinter Schlechtigkeit unterrichtet, können keine Originalität beanspruchen. Sie sind Pellegrina IV, 2 entlehnt. Angelique, von der Sache selbst bereits durch die Amme in Kenntnis gesetzt, hört mit einem Male den Namen ihres Lucidor's in Verbindung mit derselben, hört, dass niedere Habsucht ihn zu zweideutigem Spiel gedrängt, und gerät in Verzweiflung, aus der sie ihr Begleiter vergebens mit Hoffnungen auf eine günstige Wendung der Lage zu reissen versucht. Mit Abscheu weist sie die Idee einer Aussöhnung von sich und beschliest ihre sofortige Abreise. Mit der kurzen Bemerkung Filène's, dass er Gerichtsdiener holen gehe, schliesst der Akt.

V. Akt.

Filène erscheint mit Gerichtsbütteln (Archers). Während sie ins Haus gehen, tritt (2. Sc.) Celiante auf, den Celie's Wahnsinn noch immer beschäftigt. Sein Erscheinen dürfte man ziemlich unmotivirt finden. Rotrou hat ihn wohl herangezogen, weil er ihn bei der folgenden, aus Pellegrina V, 4 entnommenen Erkennungsscene brauchte. In dieser wird Léandre (2. Sc.) von den Schergen aus dem Hause geschleppt. Vergeblich bemüht sich Celie, den Geliebten den rauhen Händen zu entreissen. Sie entwindet einem der „Archers" den Degen, um ihn dem Geliebten zur Vertheidigung zu übergeben, allein Leandre macht von der Waffe keinen Gebrauch, sondern stellt sie dem „Archer" wieder zu. Nun fleht das Mädchen auf den Knieen seinen harten Vater um Mitleid an, wobei sie, um ihn milder zu stimmen, Léandre's wahren Namen, seine vornehme Abkunft und seine Heimat angibt. Der anwesende Celiante wird stutzig und erkennt nach kurzem Gespräch in dem Gefesselten seinen Bruder. Man sieht, die Scene nimmt einen ähnlichen Verlauf wie bei Bargagli; jedoch sind manche Umstände bei Rotrou geändert, z. B. sind die Brüder keine Deutsche, sondern Spanier (aus Valencia). Cléonis ist der Name ihres Vaters und auch die Mutter wird genannt, sie heisst Chrisante.[22]) In der Hauptsache stimmen beide Dichter

[22]) Ein Name, der später Rotrou den Titel zu einem Trauerspiel abgab.

ziemlich überein. Selbst die unvermeidlichen Türken sind mit eingeflochten. Lucidor-Léandre verbringt 20 Jahre in Byzanz bei ihnen in der Knechtschaft. Natürlich lässt sich Erasme erbitten, den beiden Liebenden zu verzeihen und sie zu vereinen. Die Pilgerin, die dazu kommt (4. Sc.), erfährt nach einem kurzen Missverständnis, das durch die Namensgleichheit veranlasst wird, den genauen Sachverhalt, und jetzt lebt neue Hoffnung in ihr auf.

Soweit erscheint Rotrou von Bargagli abhängig. Das nun folgende, mit Ausnahme einer einzigen (der 8.) Scene, ist seine eigene Zuthat. Anstatt nämlich, wie Bargagli, gleich die Erkennung zwischen der Pilgerin und ihrem Getreuen herbeizuführen, zieht er die Handlung noch einige Scenen lang hinaus.

Noch in der 4. Scene lässt R. seine Angelique im Beisein der meisten Personen ihre Liebe zu Lucidor verraten und Erasme, der ihr verpflichtet ist, verspricht ihr seine Unterstützung zur Verständigung mit ihrem Geliebten. Wir belauschen dann in der 5. Scene ein eigentümliches Gespräch Lucidor's mit seinem Diener Filidan. Der letztere entpuppt sich nämlich mit einem male als Dichter und spricht sich nicht nur theoretisch über die Dichtkunst aus, sondern macht sogar seinen überraschten Herrn mit einem Kind seiner Muse, mit einem Gedicht „*à Diane*“, einer „*divine beauté, mais la plus insensible et, la plus dédaigneuse*“ bekannt. Lucidor, um sein Urteil befragt, lobt das Gedicht. Er fügt hinzu, dass ihm die Musen nie hold gewesen und bittet ihn, ein Gedicht auf den Tod seiner Angelique zu machen. Filidan ist bereit hierzu und geht weg, „*resuer une heure*“. Die ganze Scene, die längste des Stückes (9 Seiten in der *ed. princ.* und 7 in der modernen Ausgabe) hat, wie man sieht, keinen Zusammenhang mit der Handlung und macht den Eindruck eines späteren Einschiebsels.[23]) In der nächsten Scene

[23]) Es ist charakteristisch, dass nur wenige von denjenigen, die sich näher mit unserem Dichter beschäftigt haben, diese interessante Scene beachtet haben, meines Wissens nur *Jarry (Essai p. 256)* u. *Person (Hist. du Venceslàs p. 24 A²)* und diese nur sehr flüchtig Die anderen alle, *Sainte Beuve*, *Guizot*, *Clement de Ris*, *Hémon* u. s. w. lasen nur die bekannten späteren Dramen des Dichters, bei den früheren begnügten sie sich, die Notizen der Brüder Parfait und anderer Compilatoren zu kopiren. Ohne mich hier bei der Unwissenschaftlichkeit dieses Verfahrens aufzuhalten, das dem Dichter keine Gerechtigkeit widerfahren lässt, möchte ich auf die Wichtigkeit dieser Scene für die Kenntnis der ästhetischen Anschauungen *Rotrou's* vorläufig hingewiesen haben. Die Ausbeutung des darin enthaltenen Materials muss ich mir für eine spätere Gelegenheit aufheben. Doch kann ich dem Drange nicht widerstehen, den Anfang der Scene hier vorzutragen, weil R. darin, wie man vermuten möchte, sein Urteil über drei um jene Zeit beliebte Pastoraldramen abgab:

Filidan.

Enfin, vous poſſedés cette heureuse franchiſe
Que les yeux de Celie, ou ſes biens auoient priſe.
Quelle autre deſormais charmera vos eſprits?
Prendrés vous Celimene, Amaranthe, ou Cloris?
A qui ſera l'honneur de voſtre ardeur nouuelle

(der 6.) erscheint Erasme und fordert Lucidor auf, mitzukommen, denn „*une fille estrangere Veut d'vn ſecret commun finir noſtre misere*" Lucidor folgt ihm neugierig. Wir werden sodann in Erasme's Haus versetzt (7. Sc.), wo Angelique noch immer zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwebt. Doch da kommen schon (Sc. 8) Erasme und Lucidor und der letztere erkennt, abweichend, und, sagen wir gleich, vorteilhaft abweichend, von seinem Vorbild, alsbald die Geliebte. Es kommt im Beisein aller Personen zur Aufklärung zwischen den Liebenden, welche damit endigt, dass sie sich überselig einander in die Arme fallen. Verdutzt sieht dies der eben (9. Sc.) mit dem neuen Gedicht eintretende Filidan; doch wird ihm rasch die vermeinte Flatterhaftigkeit seines Herrn in befriedigender Weise erklärt.

Nachdem Lucidor die neuen Verse gelesen und gelobt, und Filidan gebeten, die ganze Liebesgeschichte in Verse zu bringen, beendigt Erasme das Stück mit der Aufforderung:

. . . . . . allons dans les feſtins
Noyer nos déplaisirs et benir nos deſtins.

Auch in diesem Akte findet man Stellen, die sich im Wortlaute dem Originale nähern, z. B.:

Bargagli V,4 (S. 139):	Rotrou V,3:
M. Fed. *Fa conto, che qui ſia perſona che conoſca beniſſimo*	*Celiante.* *. . . . . Ma rencontre importune.*

Prenés les toutes trois, vous aurés la plus belle
Celimene eſt charmante, et n' a que ce deffaut
Qu'elle se communique vn peu plus qu'il ne faut,
La reſerue est priſable en l'eſprit d'vne fille.
Que vous ſemble de l'autre, Amaranthe eſt gentille,
Son eſprit m'a paru dans quelque occaſion
J'y trouue toutefois de la confuſion.
Cloris me plairoit mieux, ſa grace est naturelle,
Son eſprit eſtimable et ſon humeur ſi belle
Que ſon doux entretien charme tous les eſprits
Elle ſçait des meilleurs le merite, et le prix,
Meſme priſe des vers, blaſme, ou priſe vne vaine
Et certes en ce poinct ie la trouue vn peu vaine.

Celimène heisst ein Stück Rotrou's, das ursprünglich als Pastorale geschrieben (1633) und als solche sicher auch aufgeführt worden. Wer das Stück gelesen, wird zugeben, dass die Titelheldin in der That *se communique un peu plus qu'il ne faut*". *Amaranthe* ist der Name einer Pastorale von *Gombauld* (1631 gedr.). Man halte mit den Worten *J'y trouue toutefois de la confusion* das Urtheil der *Bibl. du Th. Franç.* (II 301) zusammen: *Cette pastorale chargé d'incideuts qui la rendent très obscure*" . . . Was den 3. Namen betrifft, so setzte Rotrou vielleicht des Reims wegen *Cloris* für „*Clorise*," einer damals hochgefeierten Pastorale von *Baro* (1632 bis 1634 gedr.), welche *Richelieu* dediziert und in seinem Palaste 1636 mit ungewöhnlichem Glanze vor der Königin aufgeführt, sich einer ganz besonderen Gunst des Cardinals erfreut haben muss. Vielleicht knüpft sich an diese Aufführungen ein Faktum, das *R.* zu seiner Anspielung veranlasste. In wieweit Rotrou's Worte auf das Stück passen, weiss ich freilich nicht, da ich dasselbe nicht gelesen habe.

cotesta fameglia, e tutta Vienna; che le diresti tu?

Est vn fatal obstacle à ta bonne fortune
Et sçachant qui ie suis tu chercherois ailleurs

M. Te. *Le direi, ch'io sono figliuolo di Daniele Ormanno: e questo mi basterebbe per far conoscer la mia nobiltà.*

Le titre necessaire à finir tes malheurs.
Valence est mon païs, Lucidor fut mon frere . . .

Léandre.

La pure verité cause mon asseurance

M. Fed. *Figluola di Daniele Ormanno sono ancora io. Questo è certo il mio fratello: — — —. Se tu se' figliuolo di Daniele Ormanno sei'n vero figlio di persona nobile; ma dimmi quando, e perche ti partisti da lui?*

Et ie n'emprunte rien d'vne vaine apparence
Cléonis est mon pere et le Prince du iour
A faict de ses maisons vingt fois le mesme tour
Depuis que dans Bizance vn rigoureux seruage

M. Te . . . gia sono dodici anni . . . gli fui tolto e fatto prigione da vna scorreria di Turchi . . .

Exerce[23a]) *ma constance et consomme mon aage,*
— — — — — — — — —

Erasme.

— — — — — — — — —

Cas. *Capitano, (zum Bargello) voglio che vi rallegriate ancor voi con esso noi insieme.*

(Aux Archers) Et vous en ces plaisirs dont nous comblent les Cieux
Laissés regner la ioye et la paix en ces lieux.

Die Analyse des französischen Stückes dürfte wohl bis zur Evidenz erwiesen haben, dass **Rotrou Bargagli's Pellegrina** entweder gelesen oder auf der Bühne gehört hatte. Falls er durch Lektüre zu seinem Stoffe gekommen war, so würde er hier freier mit seiner Vorlage — besonders im Dialog — geschaltet haben, als in irgend einem anderen seiner Dramen; denn ausser den angeführten Stellen, findet man nur wenige, die wörtlich übertragen sind. Eine Entscheidung wage ich vorerst nicht zu treffen.

Am stärksten hat R. den IV. und V. und am wenigsten den II. und III. Akt des Italieners benutzt. Die hauptsächlichten Veränderungen, die er mit dem Stoffe vornahm, sind bereits oben teils einleitend (S. 23 ff.) teils im Laufe der Analyse erwähnt worden. Sie sind nicht so erheblich, dass die Fabel dadurch zu einer wesentlich neuen wurde, und dass das Stück das Aussehen einer originellen Arbeit erlangte.

[23a]) *Viollet-Le-Duc* änderte: *Exerçant ma constance, a consumé m. a.*

Fassen wir das Resultat unserer Vergleichung kurz zusammen, so müssen wir sagen, dass das Drama unter Rotrou's Händen eher verloren, als gewonnen. Der Dichter stand noch unter dem wuchtigen Einfluss der Romanliteratur[24]) jener Zeit und hatte sich aus der lyrischen Stimmung der Jugend nicht nur nicht herausgearbeitet, sondern war durch den Einfluss der Spanier noch mehr hineingeraten. So büsste der Dialog viel von der Gewandtheit und Lebhaftigkeit seines italienischen Vorbildes ein; denn R. malte und erzählte entweder iu epischer Breite oder verstieg sich oft zu lyrisch schwungvollen Tiraden. Die Charaktere wurden verschwommen, das Colorit, nach dem Muster der Astrée oder anderer Romane, eine Mischung moderner und antik heidnischer Elemente. Türkenraub auf der einen, nnd ein „*grand prestre de nos Dieux*" auf der andern Seite. Diese Mängel werden durch die fliessenden, schönen Verse, trefflichen Bilder und glücklichen Gedanken des Franzosen nur zum Teil aufgewogen. Gleichwohl können wir, zumal wenn man einzelne oben erwähnte Verbesserungen und Veredlungen in Erwängung zieht, dem 25jährigen Dichter unsere Anerkennung nicht versagen.

Die Ansichten der französischen Kritiker über das Stück lauten nicht günstig. Die Mehrzahl warf es, wohl ohne es gelesen zu haben, mit den ersten Jugendversuchen achselzuckend in einen Korb. Von den anderen bezeichnet es Beauchamps (II, 110) als „*Irreguliere en tout et froide*". Parfait findet es sogar (V, 70) „*très froide*" und Mouhy (I,364) „*froide et ennuyeuse*". Nur die Bibliothèque du Théâtre français fällt ein günstiges Urteil: „*Cet ouvrage*" heisst es darin (II, 197) *est bien écrit, les vers en sont faciles l'on en rencontre même d'heureux, la conduite en est sage, la fable bien trouvée et il n' y a que les défauts dans lesquels tomboient alors tous les Auteurs . . . ainsi je crois que cette pièce a eu un grand succès et a fait un grand honneur à Rotrou*". Beide Urteile lassen sich ganz wohl vereinigen. Es ist nicht zu leugnen, dass der Eindruck gar mancher Scene das Prädikat „*froide*" verdient; im ganzen ist aber das Urteil der Bibliotheque du Th. fr. das richtige.

Auf die Entwickelung des französischen Dramas blieb diese Nachbildung[25]) Rotrou's nicht ohne Einfluss. Die Pèlerine bereicherte

---

[24]) Die Namen der Personen, wie *Lucidor, Clidamant, Filene, Clorimand* u. s. w. sind fast alle zeitgenössischen Romanen entlehnt.

[25]) Es existirt ein ital. Stück, dessen Titel auf den Gedanken führen könnte, dass Rotrou es benutzt habe. Ich meine *l'Angelica Pellegrina, Comedia di Francesco Pandolfo. Palermitano.* Ich habe es leider nicht auftreiben können. Da es (nach *Allacci Dr. mm.* 1755 4° *p.* 88) aber erst 1649 (*Palermo, per Pietro Isola*) erschienen ist, so bleibt — falls wirklich Uebereinstimmung zwischen ihm und *Rotrou's Pelerine* besteht — nur die Möglichkeit, dass *Rotrou's* Lustspiel das Vorbild gewesen. — *Fabrizio de Fornaris „Angelica"* (1585) hat mit *R.*'s Lustspiel nichts als den Namen der

einerseits die Bühne mit einer neuen Figur — mit dem Dichter, sie führte Diskussionen über Poesie dort ein, kurz — sie wurde die Vorläuferin von Molière's „*Femmes Savantes*“. Anderseits reizte die von Rotrou so wirkungsvoll durchgeführte Idee, dass ein liebendes Mädchen durch verstellten Wahnsinn sich von dem ihm aufgedrungenen Bräutigam befreit, spätere Dichter zur Nachahmung: die Pèlerine ist das Vorbild von Regnard's „*Folies Amoureuses*“ und von einigen Scenen in Destouche's „*Fausse Agnes*“.

Heldin gemein. Ebenso dürfte es sich mit *Ottavio Argentino's* „*Angelica Amante* (1623) verhalten. Eine direkte Nachahmung der *Pellegrina* erschien unter dem Titel *La Pescatrice Gardinia, favola di Ridolfo de' Mori da Ceno. Venetia* 1621 12°. Es ist ein in Versen geschriebenes Fischerdrama. *Rotrou* hat es nicht gekannt.

Rotrou's Schaffen zwischen 1634 und 1640.

Rotrou und die italienischen Schauspieler in Paris.

Die Quelle von „La Clarice ou l'Amour Constant".



Die *„Pèlerine"* steht genau in der Mitte der fruchtbarsten Thätigkeit des Dichters; denn in der Zeit von 1628 bis 1639, d. h. in circa 11—12 Jahren hatte derselbe 26 uns erhaltene Dramen geschrieben, wovon 12—13 vor 1634 und ebenso viele nach dieser Zeit fallen. Die Stücke nach der „Pèlerine" bewegen sich auf den gleichen Gebieten, wie vorher. Bald tummelte sich Rotrou auf dem Boden der verkappten Pastorale, bald auf dem des Romandramas, bald schöpfte er aus spanischen, bald aus antiken Quellen. Dabei verlor er auch das italienische Lustspiel nicht aus den Augen. Es lieferte ihm zu manchen Stücken Figuren und Motive. So ist z. B. in der etwa 1636 entstandenen *Florimonde,* ausser einem italienischen Schäferspiel, nochmals die Pellegrina benutzt. Desgleichen findet man Motive italienischer Herkunft in *Filandre, Clorinde* und *Amélie.* Doch hierüber gedenke ich mich an anderer Stelle eingehend zu äussern.

Die Zeit von Mitte 1639 bis Mitte 1640 bildete einen Wendepunkt im Leben und Schaffen unseres Dichters. Mitte 1639 kaufte er sich die Stelle eines *lieutenant-particulier*[1]) in seiner Vaterstadt Dreux und im Juli 1640[2]) heiratete er. Es ist begreiflich, dass beide Ereignisse von weitgehendstem Einfluss auf das poetische Wirken des Dichters wurden. Die Zeiten wildstürmischer Jugend und — rastlosen Dichtens waren vorüber; ein ernster Lebensberuf, ein eigener Herd mit schnell wachsender Familie fesselten den Dichter an die Heimat. Seine dichterische Thätigkeit blieb auf wenige Mussestunden[3]) beschränkt. Und so mag er wohl nicht allzuviel Zeit gefunden haben, um nach Paris zu reisen und mit seinen litterarischen Freunden und Gönnern und dem Theater Fühlung zu behalten.[4])

---

[1]) Siehe *Chardon* S. 147.

[2]) *Jal. Dict. Crit., art. Rotrou; Person. Hist. du Venceslas p.* 103. *Chardon, p.* 149.

[3]) Im Widmungsschreiben seines 1644 erschienenen *Bellissaire* sagt *Rotrou:* „*Mais comme l'eſtabliſſement de mes affaires ne m'a pas permis depuis longtemps vn grand commerce avec les Muſes, ie me suis acquitté b en tard de cette debte etc.*" —.

[4]) In der Vorrede *„au lecteur"* in der *Clarice* bemerkt *Rotrou,* dass er sich um den Druck seines Stückes nicht kümmern könne, *„puisque ie demeure a seize lieues de l'imprimerie"*.

Im Jahre 1639[5]) kam auf Ludwigs XIII. Ruf eine italienische Schauspielertruppe unter der Leitung Giuseppe Bianchi's (er führte den Schauspielernamen *il Capitano Spezzaferro)* nach Paris und führte dort Stücke auf. Auch G. B. Andreini befand sich 1643[6]) wieder in der französischen Hauptstadt. Bianchi's Truppe erschien 1645 daselbst auf's neue unter dem Schutze des Cardinals Mazarin und verblieb daselbst bis 1647/48. Obwohl unsere Nachrichten über das Auftreten dieser Schauspieler zu dürftig sind, als dass wir sagen könnten, was sie aufführten, so lässt sich doch wohl annehmen, dass sie gleich den früheren Truppen neben der *commedia dell 'arte* auch dem regulären Lust- und Trauerspiel ihre Kräfte widmeten. Ihre Anwesenheit konnte nicht spurlos an den damals rüstig schaffenden französischen Dramatikern vorübergehen. Ich werde bei anderer Gelegenheit zeigen, wie in der That so manche dramatische Erzeugnisse jener Tage durch die fremden Künstler entweder angeregt oder wenigstens beeinflusst wurden. Fand Rotrou Zeit und Gelegenheit sie zu sehen? Wir haben darüber keine Nachricht; doch ist die Thatsache, dass kurz nach ihrem ersten und während ihres späteren Aufenthaltes der lieutenant-particulier von Dreux mehrere Lustspiele nach trefflichen italienischen Mustern verfasste, zu auffallend, als dass wir nicht berechtigt wären, einen Einfluss von jener Seite auf ihn anzunehmen. Verkehrte der sprachkundige Rotrou mit der italienischen Truppe und lernte er dadurch einen Teil des italienischen Repertoires kennen? Wurden die Stücke, die er nach italienischen Vorbildern schrieb, zu Paris in der Ursprache aufgeführt? Oder wurde der Dichter durch jene Aufführungen nur ganz allgemein zur Beschäftigung mit dem italienischen Lustspiel angeregt, so dass seine Nachbildungen eigentlich die Früchte eifriger Lektüre, wenn nicht gar längerer Studien waren! Das sind Fragen, die schwerlich je beantwortet werden können; doch brauchen wir darauf kein besonderes Gewicht zu legen, denn es ist über jeden Zweifel erhaben, dass Rotrou bei den 3 Stücken, die hier in Frage kommen, gedruckte Vorlagen hatte.

Im Jahre 1641[7]) liess Rotrou sein Lustspiel

Clarice ou l'Amour Constant[8])

aufführen, welches jedoch erst 2 Jahre später im Druck erschien. In der Vorrede nennt R. selbst den Autor, dem er dasselbe ver-

[5]) Vergl. *Bartoli* (*A.*) *Scenari inediti* p. CXLIII, *Maurice Sand*, *Masques et bouffons* I, 50 ff.

[6]) *Baschet* p. 320.

[7]) Dieses Datum geben *Parfait* (VI, 144), *Monhy* (I, 95), die *Annales dramat.* (II, 357) u. a. übereinstimmend an. Da das *privilège* vom 28 *févr.* 1642 datirt ist, so dürfte die Angabe richtig sein.

[8]) *Comedie, Paris, Toussaint Quinet*, 1643, 4°; *privil.* 28 *févr.* 1642, *achevé d'imprimer* 28 *octobre* 1642.

dankte: *„Je ferois tort à l'autheur Italien Sforza d'Oddi*“[9]), so lauten seine Worte — *„si je derobois à sa reputation, la gloire de cet ouvrage. Je n'en suis que le Traducteur etc.*“

Rotrou's Vorbild war zuerst 1572 erschienen unter dem Titel:

„L' Erofilomachia, overo il Duello d'amore e d'amicitia.“ Comedia nuova dell Ecc.^{mo} Dottor di Leggi M. Sforza d'Oddo etc.[10])

Oddis Lustspiel gehört zu derselben Klasse, zu der wir bereits die Pellegrina zählten. Sie ist ein Novellendrama, ein romantisches Rührstück, jedoch stark mit antiken Elementen versetzt. Plautus und Terenz — das sieht man auf den ersten Blick — hatte der Dichter fleissig studiert. Ihnen entnahm er nicht nur die stehenden Figuren des Parasiten, des prahlerischen Soldaten, des lächerlichen Arztes, des schlauen Dieners, der Courtisane und Ruffiana, sondern auch manche Scenen und Situationen. Die Fabel des Stückes jedoch ist novellistischen Ursprungs. Wenn Oddi sich so mit der Erfindung seines Materials nicht schwer that, so ist er doch in der Ausführung durchaus selbstständig. Das hohe Lob, welches ihm von Zeitgenossen zu teil ward, möchte ich zwar nicht unterschreiben; denn seine Arbeit leidet an einigen sehr empfindlichen Mängeln. Allein das Naserümpfen Klein's[11]), der den Italiener mit einigen Worten in seiner hanswurstigen Manier abfertigt, ist durchaus nicht zu billigen. So ganz unbegründet konnten jene Lobsprüche und der durch glänzende Aufführungen und die ungewöhnlich zahlreichen Auflagen bewiesene allgemeine Beifall nicht sein. In der That findet man bei näherer Prüfung in dem Stücke mancherlei Vorzüge, wovon ich hier den meisterhaften Dialog, den eleganten Stil besonders hervorhebe.

---

[9]) *Sforza d'Oddi (d'Oddo* oder *degh Oddi)* geb 1540 zu *Perugina* bekleidete lange Zeit in seiner Vaterstadt eine Professur der Rechte. Er erhielt 1599 einen Ruf nach Padua mit dem für jene Zeit bedeutenden Gehalt von 1000 Dukaten, im nächsten Jahre wurde er unter noch glänzenderen Bedingungen nach Parma berufen, wo er 1610 oder 1611 starb. Er gehörte zu der Akademie der Insensati zu Perugia und führte als Mitglied den Titel *„il Forsennato*“ (der Unsinnige). Von seinen poetischen Leistungen, nämlich seinen 3 Komödien, die er in seiner Jugend schrieb, scheint er sehr bescheiden gedacht zu haben. Er überliess Freunden deren Veröffentlichung und vom Papste Clemens VIII., bei dem er in Angelegenheiten seiner Vaterstadt als Abgesandter verweilte, befragt, ob er noch Komödien verfasse, antwortete er unter Erröthen: *Beatissime Pater, delicta juventutis meae ne memineris!* Seine Lustspiele sind *I Morti vivi* (zuerst 1576 gedr.) *La Prigione d'Amore* (zuerst 1590 gedr.) und das obige Stück. Von allen dreien erschienen ungewöhnlich zahlreiche Auflagen. Von unserem Lustspiel kenne ich 12 Ausgaben, doch dürften diese nicht alle sein. Vergl. über sein Leben etc. *Tiraboschi* XXII, 254, *Apost. Zeno Annot.* zu *Fontanini* I, 371.

[10]) *ad istanzia di Luciano Pasini. In Perugia per Valente Panizza Stampator publico* 1572. 8°. *(Fontanini-Ap. Zeno* I. p. 370*)*.

[11]) Geschichte des Dramas IV p. 901.

Wenn Rotrou sich als den blossen Übersetzer des italienischen Stückes bezeichnete, so dachte er allzubescheiden von seiner Leistung. Er kann in der That ein höheres Verdienst, als das eines schlichten Übersetzers für sich in Anspruch nehmen. Folgte er auch Oddi im allgemeinen in der Fabel des Stückes und im Verlauf der Scenen, schloss er sich auch in den meisten Charakteren und häufig genug im Ausdrucke an, so hat er doch so viele Verbesserungen angebracht, so viele Fehler beseitigt, so manche gelungene Scene eingefügt, dass seine Arbeit, wenn auch nicht das Lob der Originalität, doch das einer trefflichen freien Nachbildung verdient. Im grossen und ganzen kann für sein Verfahren hier dasselbe gelten, was wir oben bei der „Pèlerine“ zu sagen hatten, nur dass die wörtliche Übereinstimmung mit dem Original in der „Clarice“ eine grössere ist und dass ferner darin alle Personen, sowie einige ihrer Namen beibehalten worden sind. Mit mehreren Charakteren hat Rotrou erhebliche Veränderungen vorgenommen. Diese erklären sich aus den verschiedenen Anschauungen, die zwischen seiner Zeit und derjenigen seines Vorbildes bestanden. Das italienischen Drama des 16. Jahrhunderts in seiner Sucht, das Altertum getreu zu conterfeien und bei seinen lizensiösen Anschauungen, die sich auf allen Gebieten der Dichtung, besonders noch in der Novelle kundgaben, durfte Courtisanen und Ruffianen u. dergl. mehr ohne Scheu auf der Bühne zeigen. Im 17. Jahrhundert, zumal in Frankreich unter der Regierung des keuschen Ludwigs *(Louis-le-Chaste)*, war nicht nur dem Dichter viel weniger gestattet, sondern es fehlte auch der Geschmack an jenen Freiheiten, die ein Jahrhundert vorher nicht unwesentlich zu der hohen Gunst des Drama's auf der Bühne und beim Lesepublikum beigetragen hatten. Die Verwandlung der *coctigiana Ardelia* (bei Oddi) in eine 2. Liebhaberin Lucrèce — ein für ihre Ehrbarkeit gewissermassen bürgender Name — und der Ruffiana Giubilea in eine *confidente,* Namens Cynthie — keine geringere als die züchtige Mondgöttin musste ihren Namen herleihen — verstand sich also von selbst. Aus der Wahl dieser beiden Namen schaut übrigens deutlich der Schalk heraus. Die kleine Rolle der Begleiterin Claricens hat Rotrou dazu erfunden. Es scheint, dass schon damals auf der französischen Bühne jede Liebhaberin ihre Vertraute haben musste.

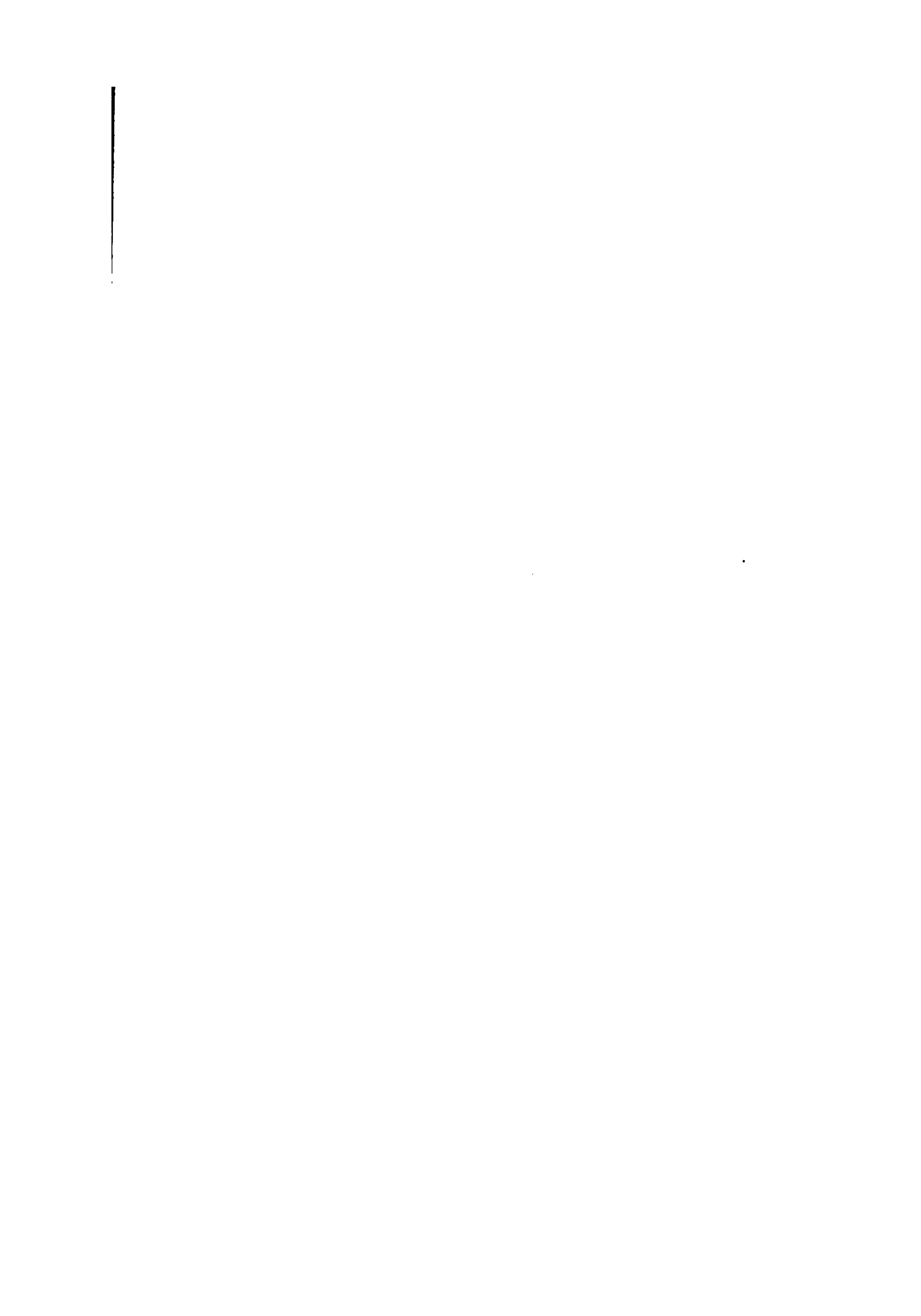
So viel glaubte ich über das Verhältnis Rotrou's zu Oddi hier sagen zu müssen, um im Zusammenhang das Verhalten, das er in den verschiedenen Zeiten seines Schaffens dem italienischen Lustspiel gegenüber beobachtete, zu kennzeichnen. Eine Inhaltsangabe der Clarice und ihres Vorbildes, sowie eine eingehende Vergleichung der beiden Lustspiele unterlasse ich hier. Gelten ja diese Blätter nur den unbekannten Quellen Rotrou's.

Die Quelle

von

„CELIE OU LE VICEROY DE NAPLES“

Tragi-comédie.



Vier[1]) Jahre nach der *„Clarice"* liess Rotrou eine Tragikomödie aufführen, die im nächsten Jahre unter dem Titel

„Celie ou le Viceroy de Naples"

im Drucke[2]) erschien. Die spanischen Namen im Stücke und der romantische Inhalt verführten die Literaturhistoriker,[3]) es für eine Nachahmung einer spanischen *Comedia* zu halten — freilich ohne dass sie eine bestimmte Quelle angeben konnten. Es ist jedoch italienischen Ursprungs, und kein geringerer als der berühmte Neapolitaner *Giovan Batista della Porta*[4]) (oder *Porta)* war Rotrou's Vorbild.

---

[1]) *Parfait* gaben dieses Datum an und da das privil. des Stückes vom 19. Februar 1646 datiert ist, so wird jene Angabe wohl richtig sein.

[2]) *Celie | ov le Vice-Roy | de Naples | Tragi-comedie. | par Monſieur de Rotrov. A Paris | Chez Augustin Courbé dans la Galerie du Palais, à la Palme. |* 1646. *Avec privilege dv Roy.* 111 S. 4°. Das Privil. ist *T. Quinet* erteilt, welcher *A. de Sommaville* und *Courbé* daran theilnehmen liess. Die Bibl. des Herzogs von *La Vallière* (VIII S. 49) enthält ein Exemplar der bei *Quinet* 1646 erschienenen Ausgabe. Nach dem *Catal. de Soleinne* I p. 228/29 erschien eine Ausg. bei *Sommaville* unter dem schlichten Titel: *„Celie"*. 4° 1646. Doch dürften alle 3 nur eine, mit verschiedenen Titeln sein.

[3]) *Puibusque* II, 414 ff., *H. Lucas Hist. d. Th. franç.* III. p. 220 u. a.

[4]) *Il cavaliere G. B. della Porta,* wie ihn *Signorelli* nennt, wurde 1538[a]) zu Neapel geboren. Ein frühreifes Genie, verfasste er im Alter von 15 bis 20 Jahren schon sein berühmtes lateinisches, in fasst alle Kultursprachen übersetztes Werk *„Magia Naturalis"*.[b]) Aus der Zahl seiner vielen

---

[a]) Nach *Camerini* (p. 6) der sich *Libri (Hist. des Sciences math. en Italie jusqu' à la fin du* 17e. *siecle Paris* 1838 - 41 IV. B. p. 108) anschliesst. *Colangelo (F.) (Storia dei filos. e dei matem. Napolitani. Nap.* 1833/4) giebt 1535, andere geben 1540, oder (und dies die häufigste Angabe) 1545 an. Letztere Zahl ist jedenfalls falsch, wie *Tiraboschi* (B. 21, p. 136) zeigt.

[b]) d. h. die ersten 4 Bücher, welche ursprünglich allein (zum 1. Mal 1558?) erschienen. *Klein* (V. p. 616) befindet sich also im Irrthum, wenn er das allmälig bis zu 20 Büchern anwachsende Werk schon von Anfang an diesen Umfang haben lässt und den „jungen *Porta*" zum Erfinder der *Camera obscura* macht, was er übrigens (nach *Libri* IV, 303) überhaupt nicht ist.

Das italienische Lustspiel erschien im Drucke unter dem Namen

Gli duoi | Fratelli | Rivali | Comedia |
nuovamente | data in luce | dal Signor | Gio. Bat.

anderen gelehrten Werke sei hier noch „*de humana Physiognomia*“ erwähnt, weil *Porta* darin — ein Vorläufer *Lavater's* — seine Vorliebe und Befähigung für Charakterstudien schon frühe bekundete. Grosse Reisen in Italien, Spanien und Frankreich, welche ihn in persönlichen Verkehr mit hervorragenden Gelehrten und Künstlern und, was besonders betont wird, mit Handwerkern brachten, erhöhten die Erfahrungen und die Menschenkenntnis des von der Natur mit ungewöhnlich scharfer Beobachtungsgabe ausgerüsteten Forschers. Eine Würdigung Porta's, des Gelehrten, müssen wir hier unterlassen; uns interessiert, was früher den geringsten Teil seines Ruhmes bildete, nur Porta, der dramatische Dichter. Der geringe Wert, den er selbst den Kindern seiner Muse beilegte, war einem grossen Teil derselben verderblich, indem sie spurlos verschwanden oder die Beute von Plagiatoren wurden. Sowohl über die Zahl derselben, als über ihre Entstehungszeit herrscht in Folge dieser Nachlässigkeit noch viel Unklarheit. *Napoli-Signorelli*[c] und nach ihm *Klein* zählen ihn ohne Weiteres zu den Dramatikern des 17. Jahrhunderts, wohl deshalb, weil seine meisten Stücke erst im 17. Jahrhundert im Drucke erschienen. Indess ergiebt sich aus der sichersten Quelle — nämlich aus *Porta's* Schriften selbst — dass er wenigstens die Komödien in seiner Jugend geschrieben, denn er nennt sie „*scherzi della sua fanciulezza*“ im Prolog seiner Komödie „*I fratelli Rivali*“ und auch seine anderen dramatischen Werke sind noch in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden, so dass man ihn also mit Unrecht zu den Dichtern des folgenden Jahrhunderts gerechnet hat. Gewöhnlich werden von ihm folgende Komödien[d] angegeben: *La Sorella, l'Olimpia, la Fantesca, la Trapdolaria, la Cinthia J due Fratelli Rivali, la Turca, l'Astrologo, la Carbonaria, il Moro, la Chiappinaria, la Furiosa, J due Fratelli Simili, la Tabernaria.* Ausser diesen 14 gedruckten (meist in mehreren Ausgaben) und gesammelten[e] Lustspielen, werden uns noch mehrere verlorene oder ungedruckte genannt,[f] nämlich: *Lo Spagnuolo, il Negromante, l'Alchimista, il Pedante, la Stregha* (diese wurde unter fremdem Namen gedr.), *il Faletto, la Bufalaria* und endlich ein namenloses Monstrum, das aus 5 Komödien bestand. Ferner werden von ihm eine Stegreifkomödie „*la Notte*“, eine Tragikom. „*la Penelope*“, zwei Tragödien „*il Giorgio*“ und „*l'Ulisse*“, und endlich zwei religiöse Tragödien (Mysterien) *Santa Dorotea* und *Santa Eugenia* (beide ungedruckt)

c) *Storia Critica de Teatri.* B. VI, p. 294 ff., Klein V. l. c.

d) Man vergleiche *Allacci*, *Drammaturgia Roma* 1666, und deren 2. Auflage *Ven.* 1755. *Fontanini*, *Bill. della eloquenza ital. Ven.* 1753, *Quadrio* III,2 p. 90, *Riccoboni*, *Hist. du Théâtre Italien* etc. 1728 und 1730 und viele andere Werke.

e) Der älteste Versuch einer Sammlung ist wohl der von *Sessa Vened*, 1597, der 3 Komödien enthält, jede mit separatem Titel und eigener Pagin., eigentlich nur eine Vereinigung von drei einzelnen Drucken. Die erste wirkliche Sammlung erschien unter dem Titel: *Delle | Commedie | di | Giovanbattista | de la Porta | Napolitano | . In Napoli* MDCCXXVI. | *Nella stamperia, e a spese di Gennaro | Muzio Erede di Michele Luigi.* 4 *vol.* 12. Jedes Stück mit eigener Pagin. – Die Angabe *Quadrio's* III,2 p. 91, dass die Stücke 1730 in 3 Bänden bei *Muzio* abgedruckt worden, beruht wohl auf Irrthum, da ich diese Ausgabe sonst nirgends erwähnt finde.

f) *Pompeo Barbarito* in der Vorrede zu *Porta's Penelope (Napoli* 1591*)*, *Camerini J Precussori etc.* p. 24; *Napoli-Signorelli* VI, 95.

della Porta | Gentil huomo Napolitano. | Con Privilegio. | In Venetia MDCI.[5]) | Appreſſo Franceſco Ciotti.

Beschäftigen wir uns sogleich mit seinem Inhalt.

Gli duoi Fratelli Rivali.

Die Handlung unseres Lustspiels knüpft an eine für Spaniens Ruhm denkwürdige Zeit, an die Kriegsthaten des *Gran Capitan Don Gonzalo Fernandez de Cordoba* (1453—1515) und zwar an dessen Eroberung des Neapolitanischen Königreichs (1503), an. In diesem Kriege hatten sich, nach der Annahme des Dichters, Don Rodrigo di Mendoza und seine beiden Neffen Don Ignazio (Ignatio) und Don Flaminio ausgezeichnet. Der Oheim wurde in Anerkennung seiner Verdienste zum Vizekönig von Salerno ernannt, und den jungen Kavalieren wurden grosse Dotationen zu teil. Bei einem Stiergefechte, das der neue Vizekönig zur Belustigung des Volkes gab, verliebte sich Don Ignazio in die reizende Carizia (Caritia), die Tochter eines, in Folge des Krieges verarmten Edelmannes Namens Eufranone, aus dem Hause della Porta. Besorgt, dass sein Bruder Don Flaminio sich gleichfalls in die Schöne verlieben könnte — zwischen den Brüdern herrschte gegenseitiger Wetteifer, gegenseitige Eifersucht — thut Don Ignazio alles, um die Augen des Bruders von

genannt. Man sieht, *Porta* versuchte sich auf allen Gebieten des Dramas, doch war das Lustspiel seine eigentliche Sphäre. Auch die Theorie des Dramas beschäftigte ihn. Er schrieb darüber eine uns leider nicht erhaltene Abhandlung.[g]) Um seine Lebensskizze zu vollenden, sei noch Folgendes bemerkt. Er stand mit den angesehensten Persönlichkeiten des In- und Auslandes im regen Briefwechsel, gründete (angeblich 1560) eine Akademie *(dei Secreti)*, war bei der Gründung einer anderen *(degli Otiosi)* beteiligt[h]) und war Mitglied der Akademie *dei Lincei* von 1610 an. Vor die Inquisition zitiert, entging er dem Schicksal *Galilei's* durch seine Klugheit und durch — seine Beliebtheit am päpstlichen Hofe. Er starb am 4. Februar 1615 in seiner Vaterstadt. Ich gedenke, ein anderes Mal mich ausführlicher mit seinem Leben und Wirken zu befassen und verweise indessen behufs weiterer Details auf: *Tiraboschi Storia d. lett. ital.* (16. *secolo, libro* II, *capo* II. 32, 33*)*; *N. Signorelli*, *Storia dei Teatri* VI p. 294—306; und *Vicende della Coltura nelle due Sicilie Nap.* 1786, *tomo* V., *Quadrio* III p. 79, III,2 p. 90; *Biogr. générale art. Porta; Nicéron tome* 43; *Ginguené tome* VII. *Girol. Ghilini Teatro etc.* p. 198—200; *Zedler* Universal-Lexikon, Art. *Porta; Duchesne G. H.) Notice sur la vie et les ouvrages de J. Porta Paris* 1801 8°; *Colangelo Vita di G. B. della Porta Nap.* 1818; *Camerini. J Precursori del Goldini. Mil.* 1872 u. a.

[5]) Ausser dieser — vorerst als *edit. princ.* zu betrachtenden — Ausgabe haben mir noch vorgelegen: eine *Venet.* 1606 *Francesco Ciotti* 16°, u. die v. *Gennaro Muzio* 1726, worin das Stück das 3. des II. Bandes ist.

[g]) *P. Barbarito l. c.*

[h]) Er ist nicht, wie *Klein* (V p. 619) behauptet, der Stifter; als solchen bezeichnet *N. Signorelli* vielmehr ausdrücklich den *Cavalier Manso*, *Tasso's* Freund (vergl. *Signorelli Vicende* V. p. 285).

der Dame seines Herzens abzulenken, und, um seine eigene Liebe besser verbergen zu können, bewirbt er sich zum Scheine um die Tochter des Grafen von Tricarico und bittet den Bruder, für ihn wegen der Mitgift zu unterhandeln. Jedoch immer noch in Sorge, Don Flaminio möchte die Geliebte gesehen haben und ihm zuvorkommen, fasst er den Entschluss, sofort um deren Hand anzuhalten. Nicht etwa die Furcht, von seinem Bruder in Schatten gestellt zu werden, sondern der Wunsch, einen unseligen Bruderstreit zu verhindern, veranlasst diese ängstliche Vorsicht.

So viel erfahren wir in der 1. Scene von Don Ignazio selbst, der seinen Kammerdiener Simbolo zum Beistande auffordert und daher in das Geheimnis einweiht.

Das Herannahen des Don Flaminio und seines Dieners Panimbolo (2. Sc.) veranlasst jene beiden, sich schleunigst zurückzuziehen. Wir hören in dieser Scene, dass alle Vorsichtsmassregeln des Don Ignazio vergebens gewesen sind. Don Flaminio hat, wie aus dem Gespräche mit Panimbolo hervorgeht, die Schöne auch gesehen und sich in dieselbe verliebt, ohne von der Leidenschaft seines Bruders etwas zu ahnen. Der Kammerdiener, der den Don Ignazio zufällig scharf beobachtet, weiss den Herrn bald zu überzeugen, dass er den Bruder zum Nebenbuhler habe. Er dürfe, bemerkt der schlaue Diener, demselben nur die Mitteilung machen, dass die Bedingung, von welcher die Heirat mit der jungen Gräfin abhängig gemacht worden — eine um 10 000 Dukaten grössere Mitgift — bewilligt sei und er würde finden, wie wenig ihn diese Heirat erfreue. Don Flaminio will dem Rate Panimbolo's sogleich folgen, allein er verweilt noch eine Scene lang, um den gefrässigen Parasiten Leccardo einzuführen, dessen hungrige Witze, gleich den Rodomontaden des in der 4. Scene erscheinenden Capitano Martebollonio unvermeidliche Erscheinungen im Cinquecentistendrama sind. Diese aus den römischen Komikern herübergenommenen Figuren sind in unserem Stücke nicht nur witzig behandelt, sondern auch, namentlich der Parasit, geschickt mit in die Handlung verwebt. Leccardo ist nämlich Portier in Eufranone's Hause und Spion im Dienste des Don Flaminio. Bis jetzt hat er allerdings, wie er berichtet, noch nichts bei seiner Herrin erreicht, als eine gewaltige Tracht Prügel, da er sich erdreistete, ihr von der Liebe des Jünglings zu reden. Der Capitano in Carizia's Schwester Calidora verliebt, wird erst später und nur kurz unsere Aufmerksamkeit beanspruchen.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet wiederum Don Ignazio, der ungeduldig die Rückkehr seines zu Angiola, Carizia's Tante, geschickten Dieners Simbolo erwartet. Endlich kommt jener und überbringt ihm die wichtige Nachricht, dass er von Don Flaminio gesucht werde und *zwar, wie* dessen Kammerdiener erzählt habe, um ihm die Zustim-

mung des Grafen von Tricarico zu der geforderten Mitgift mitzuteilen. Schrecken des Don Ignazio. Simbolo erzählt zu seiner Beruhigung, wie er entdeckt habe, dass die Mitteilung des Bruders blosse Fiktion sei. Im Schlosse des Grafen von Tricarico, wohin er gegangen sei, um sich Gewissheit zu verschaffen, wisse man nichts von einer Heirat. Don Flaminio sei schon mehr als 4 Wochen nicht mehr mit dem Grafen zusammengekommen. Er rät sodann dem hierüber erfreuten Herrn, sich entzückt zu stellen, wenn der Bruder ihm die Botschaft überbringe und sich bereit zu erklären, sofort die Hochzeit zu halten. Nur schwer kann sich Don Ignazio zu dieser Lüge entschliessen, vor deren Folgen ihm bangt.

Die von Simbolo zu Don Ignazio gebetene Signora Angiola erscheint in der 2. Scene. Der Jüngling gesteht ihr seine Liebe zur Nichte und beschwichtigt die Befürchtung der alten Dame, dass es auf ein unreines Liebesverhältnis abgesehen sei, durch die Versicherung, dass er kein höheres Glück kenne, als deren ehrbarer Gatte (*modesto sposo*) zu werden. Auf diese Beteuerung hin willfahrt die Dame seinem Wunsche, die Schöne zu sprechen und Carizia erscheint in der nächsten (3.) Scene am Fenster. Der von ihrem Anblicke begeisterte Jüngling bittet umgestüm um ihre Hand. Bescheiden weisst das Mädchen auf den grossen Abstand ihres Ranges und Vermögens dem seinigen gegenüber hin. Allein der Jüngling lässt sich nicht abweisen und zuletzt gesteht sie errötend, dass sie vom Stiergefechte her in heisser Liebe ihm zugethan sei. Sie nimmt den Verlobungsring aus seiner Hand an und giebt ihm denselben, nachdem sie ihn geküsst, als Pfand ihrer Liebe, die so unerschütterlich und fest sei wie dessen Stein, zurück.

Kaum hat sie sich entfernt, so erscheint (4. Sc.) Don Flaminio und kündigt dem Bruder die Einwilligung des Grafen von Tricarico zur Heirat an. Verstelltes Entzücken Don Ignazio's, der auf sofortige Hochzeit dringt und sogleich seinen Diener Avanzino zum Grafen schickt — so sehr auch Don Flaminio, der die Entdeckung des Trugs fürchtet, dagegen ist — um zu hören, ob der Graf zu Hause sei. Hierdurch täuscht er wirklich den Täuscher. Zum Unglück hat das ganze Gespräch die alte Tante Carizia's belauscht und diese Frau kann natürlich keinen Augenblick zweifeln, dass ihre Nichte betrogen werden solle. Sie eilt nach Hause, um alles dem Mädchen zu erzählen. Merkwürdigerweise kommt der Dichter auf die Sache nicht mehr zurück. Angiola erscheint gar nicht mehr und Carizia erst in der vorletzten Scene des Stückes auf der Bühne und von dem Erlauschten ist nicht mehr die Rede. Da an eine Vergesslichkeit von seiten Porta's kaum zu denken ist, so bleibt nur die Annahme einer schlechten Textüberlieferung übrig.

Don Flaminio (5. Sc.), der seinem Bruder gegenüber nicht als Lügner dastehen möchte, eilt spornstreichs zum Grafen, wohin er den Bruder unterwegs glaubt, um ihm zuvorzukommen und die Entdeckung des Trugs zu verhindern. Don Ignazio denkt, wie wir

wissen, nicht an einen solchen Gang; er sucht vielmehr den Vater seiner Geliebten, den alten Eufranone auf (Sc. 6.) und erlangt, nicht ohne Mühe, von dem argwöhnischen, auf seine Ehre eifersüchtigen und trotz grösster Armut stolzen Alten die Hand seiner Tochter und die Festsetzung der Hochzeit auf den folgenden Tag. Der glückliche Eufranone beeilt sich (7. Sc.) die freudige Nachricht der Gattin zu überbringen. Polissena — so heisst diese — kann das grosse Glück, das ihrer Familie widerfahren, kaum glauben; aber die herrlichen Geschenke, welche Simbolo im Auftrage seines Herrn bringt (Sc. 8), lassen jeden Zweifel scheiden. Bald kommt auch die Neuigkeit durch den betrunkenen Leccardo in einer sehr langen und derben Scene dem Flaminio zu Ohren (Sc. 9). Wütend, dass der Bruder ihn überlistet hat, und dass er die Geliebte verlieren soll, sinnt er auf Mittel, die Heirat zu hintertreiben.

III. Akt.

Der verzweifelnde Flaminio dringt in seinen Kammerdiener Panimbolo, einen Plan auszudenken, wodurch die Hochzeit Don Ignazio's unmöglich gemacht werde. Nach einigem Zögern giebt ihm Panimbolo dasselbe Mittel an die Hand, das *Shakspere's Don John* (in *Much ado about nothing*) in einem ähnlichen Falle anwendete, nämlich den Bräutigam mittelst einer Verkleidung von der Untreue des Mädchens durch den Augenschein zu überführen. Don Flaminio, eine leidenschaftliche, aber im Grunde edle Natur, sträubt sich, einen solchen Schurkenstreich auszuführen; aber der sophistische Diener weiss ihm alle Bedenken zu nehmen, indem er alles im harmlosen Lichte zeigt. Es sei eine edelmütige Täuschung, meint er und kein schnöder Verrat. Einem Liebenden sei alles erlaubt, wenn der Besitz der Geliebten auf dem Spiel stehe, sogar das, was sonst einem Kavalier nicht zur Ehre gereiche. Die Liebe nehme weder Rücksicht auf Freundschaft, noch auf Bande des Blutes. Jeder Trug und Verrat, durch den man siege, gelte als Witz und sei nur ehrenvoll. Bediene man sich doch auch im Kriege des Verrats. Wie gerne lässt sich nicht die Leidenschaft überreden. Wie eifrig rechtfertigt sie nicht durch Scheingründe Handlungen von sehr bedenklicher Moral! Don Flaminio geht zuletzt auf die Idee ein und findet sie sogar recht hübsch. Der Parasit Leccardo (2. Sc.), der eben kommt, um Don Flaminio von den Vorbereitungen zu Carizia's Hochzeit Kenntnis zu geben, wird sofort als Werkzeug zur Ausführung der sauberen Intrigue auserkoren. Er soll nämlich, was ihm als Portier Eufranone's leicht ist, das Material zur Verkleidung — einige Kleider der Braut und womöglich die zu verkleidende Person herbeischaffen und in der folgenden Nacht Don Flaminio die Pforte öffnen. Vergebens sträubt er sich gegen die ihm aufgezwungene Rolle, die er bei ihrem wahren Namen eine feierliche Schurkerei (*una solenna ribalderia*) nennt; vergebens spricht er die Befürchtung aus, dass

ihn, der in seinem Leben so viele Vögel verzehrt habe, für diese That die Vögel ihrerseits am Galgen verzehren würden. Die überzeugende und beruhigende Kraft des Geldes, das ihm der Jüngling in die Hand drückt, beschwichtigt seine Bedenken und er geht daran, den Auftrag zu vollziehen. Da er eben auf den Capitano (Martebellonio) stösst (3. Sc.), so gerät er auf den Gedanken, diesen bei der Intrigue zu verwenden. Er spielt ihm also vor, Callidora erwarte ihn nachts um 2 Uhr. In der nächsten Scene (4. Sc.) verhandelt er mit Chiaretta, Carizia's Zofe. Seine nicht gerade feinen Liebkosungen bewegen die verliebte Kammerkatze, ihm nachts um 2 Uhr ein Rendez-vous zu geben. Den glücklichen Fortgang seiner Bemühungen meldet er alsbald (5. Sc.) dem Don Flaminio, der sich davon den besten Erfolg verspricht.

In der 6. Scene erscheint wiederum Don Ignazio. Seine Freude über die gelungene Täuschung des Bruders wird durch die Ungeschicklichkeit Avanzino's, eines seiner Diener, getrübt. Dieser hatte das Heiratsprojekt mit der Tochter des Grafen von Tricarico für ernst gehalten und, ohne Auftrag dazu zu haben, demselben gemeldet, sein Herr brenne vor Ungeduld, die Angelegenheit sofort abzuschliessen, sodass der Graf sich zum Vizekönig begeben hatte, um alles in's Reine zu bringen. Nun regnen Vorwürfe auf Avanzino sowohl als auf Simbolo, der den Trug verraten.

Merkwürdigerweise hat Porta auch hier unterlassen, auf die Sache zurückzukommen. Wir hören nichts mehr von dem Grafen von Tr. und seiner Tochter. Wir erfahren nicht, was dieser beim Vizekönig ausgerichtet hat. Auf den Gang der Ereignisse hat Avanzino's Ungeschicklichkeit nicht den geringsten Einfluss. Somit haben wir abermals Grund, eine schlechte Textüberlieferung anzunehmen.

Don Ignazio hat sich noch nicht über den unangenehmen Zwischenfall beruhigt, als ihm das Unheil in der Gestalt des Don Flaminio naht (7. Sc.) Mit erheuchelter brüderlicher Liebe begegnen sich die Beiden, so dass der Ränkeschmied Panimbolo nicht unterlassen kann, in kräftigen *apartés* uns über deren wahre Gesinnungen aufzuklären. Don Ignazio eröffnet seinem Bruder, im Hause des Grafen von Tricarico habe er erfahren, dass dessen Tochter mit einem anderen verheiratet werden sollte, er habe sich daher mit der zwar armen, aber hochadeligen Carziia, Eufranone's Tochter, verlobt, einer Dame, deren Adel noch von ihrer hohen Schönheit, und deren Schönheit noch von ihrer Tugend übertroffen werde. Unter Achselzucken und verächtlichem Lächeln meint der schurkische Bruder, dass es mit der Sittsamkeit des Mädchens nicht so weit her sei und fügt dann ohne Scheu hinzu, dass des Mädchens Schönheit zur Bestreitung der Haushaltungskosten ausgebeutet werde. Totenbleich vor Aufregung und Entrüstung verteidigt der Jüngling auf das heftigste den edlen, reinen Charakter der Geliebten und verschliesst sein Ohr allen Verläumdungen. Aber der wackere Bruder lässt sein Schlachtopfer nicht los und, indem er behauptet, dass nicht nur er, sondern

auch andere des Mädchens Gunst genossen, bietet er den Beweis durch den Augenschein an; er wolle ihm von ihrem Hause aus ihre Kleider und die Geschenke, die ihr der Bräutigam geschickt habe, zeigen. Jetzt erst beginnt der durch diese Reden wie niedergedonnerte Jüngling, der Verläumdung Glauben beizumessen. Er will Zeuge des nächtlichen Rendez-vous sein, dessen sich der saubere Bruder rühmt.

Eufranone (8. Sc.) allein preist die Vorsehung, die den alten Glanz des Hauses wieder herzustellen beginne. Nachdem sich der Alte entfernt, erscheint (9. Sc.) der Capitano zum Rendez-vous. In einem kurzen Monolog rühmt er seine Unwiderstehlichkeit. Bald wird er von den beiden Brüdern und ihren Begleitern (Sc. 10) in seiner Selbstvergötterung unterbrochen. Er verhehlt jenen nicht, dass er ein Rendez-vous mit Callidora, Carizia's Schwester, habe. Don Flaminio schlägt sofort daraus Kapital, um die Ehrbarkeit der Familie noch mehr herunterzusetzen. Jetzt tritt (11. Sc.) der Portier Leccardo mit Chiaretta, welche die Rolle der Callidora zu spielen hat, heraus und der Capitano verschwindet alsbald hinter derselben Thüre, hinter welche wir Chiaretta verschwinden sahen. Dann wird Don Flaminio angeblich zu Carizia eingelassen. Er erscheint nach kurzer Zeit wieder und weist dem Bruder die Kleider und Geschenke vor, die Carizia von ihrem Bräutigam erhalten hat. Don Ignazio vollkommen überzeugt von der Schlechtigkeit seiner Geliebten, bricht in Wut aus und geht mit wilden Rachegedanken weg. Die drei Ränkeschmiede Don Flaminio, Panimbolo und Leccardo bleiben noch zurück und freuen sich über das Gelingen des Bubenstückchens.

IV. Akt.

1. Scene. Der Morgen des folgenden Tages. Don Ignazio ist nach einer schrecklichen Nacht entschlossen, die Hand Carizia's in einer für sie schimpflichen Weise auszuschlagen und begiebt sich zu Eufranone. Vergebens warnt ihn sein kluger Diener Simbolo, es könne das, was er in vergangener Nacht gesehen habe, ein Trug des Don Flaminio gewesen sein. In der folgenden Scene erfährt der unglückliche Vater die vermeinte Schandthat seiner Tochter und deren Folgen. Der auf seine Ehre stolze Greis ergreift wütend einen Dolch nnd stürzt hinaus. Alsbald erfüllt sich das Haus mit Geschrei. Don Ignazio und sein Diener, welche wohl merken, dass ein Unglück geschehen sein müsse, eilen hinweg. Dass unser Lustspiel nicht ganz zur Tragödie umschlage, dafür sorgt der Dichter in der folgenden Scene; jedoch durchaus nicht in löblicher Weise. Zu der Tragik der letzten Scene passt schlecht der folgende sehr obscöne Dialog zwischen Chiaretta und dem Capitano (3. Sc.), beide sehr enttäuscht, nicht das gefunden zu haben, was sie suchten, letzterer Callidora und erstere im Capitano — einen Mann.

Don Flaminio (4. Sc.), obwohl von Genugthuung erfüllt, dass sein Trug so gut gelungen sei, hat trotzdem eine schlechte Nacht verbracht. Böse Träume haben ihn geschreckt. Hat sein Bruder bereits das Mädchen ausgeschlagen? Wird Carizia nun die seine werden? Er schwebt zwischen Furcht und Hoffnung. Er will eben bei Eufranone vorsprechen, als dessen Portier Leccardo bestürzt herauskommt (5. Sc.) und ihm die Hiobspost vom Tode Carizia's überbringt. Schäumend vor Wut, erzählt der Parasit, sei Eufranone, nachdem Don Ignazio das Verlöbnis gelöst habe, in das Zimmer der Tochter gekommen, den Dolch in der Hand und den Mund voll Schmähungen gegen sie. Die Mutter sei rasch dazwischen getreten und habe, unter Beihilfe Anderer die zum Stosse erhobene Hand des Vaters festgehalten. Das entsetzte Mädchen habe vergebens seine Unschuld beteuert. Plötzlich seien die Worte auf ihren Lippen erstorben, sie selbst sei umgesunken, tot, noch ehe des Vaters Stahl sie getroffen. Unter Thränen bringt Leccardo, jedoch auch hier durch seine culinarischen Vergleiche seinen Charakter nicht verläugnend, die Erzählung zu Ende. Jetzt erkennt Don Flaminio, von dem Schicksal des reizenden Mädchens erschüttert, die ganze Grösse seiner Schurkerei. Er, früher tapfer im Kriege, ehrenhaft im Wandel, bestrebt, ein vollendeter Kavalier zu sein, er hat, so sagt er sich selbst, durch Wollust getrieben, den Tod einer Unschuldigen veranlasst, einen Bruder verraten, dessen Braut und deren Eltern den guten Namen geraubt. Heftige Reue erfasst ihn, er will den Tod suchen, zuvor aber noch der Familie, indem er seinen Trug aufdeckt, die Ehre wiedergeben, die er ihr geraubt hat.

Seinem Bruder, der eben daherkommt (6. Sc.), gesteht er zuerst die schwarze That ein. Er erzählt ihm, wie er vom Stiergefechte her in Carizia verliebt gewesen und, von Eifersucht getrieben, ihn in der vergangenen Nacht getäuscht habe. Die schreckliche Folge seiner That sei der Tod des Mädchens. Ein ungeheuerer Schmerz bemächtigt sich des um seine schönsten Hoffnungen betrogenen Jünglings. „In welcher Seele, geboren unter den tückischsten Sternen des Himmels, in welchem Geiste, hervorgegangen aus den schwärzesten Theilen der Hölle und mit menschlichem Fleische bekleidet, hat eine Ruchlosigkeit wie diese Platz greifen können?“ ruft er aus. Flaminio reicht ihm den Dolch, damit er selbst ihm die verdiente Strafe gebe. Aber voll Abscheu weist ihn der Andere zurück. Er solle seine profanen Hände entfernen, ruft er ihm zu, sie verunreinigten seinen Körper. Er möge die durch seinen abscheulichen Hauch verpesteten Lüfte und Himmelsräume wieder reinigen und seine Schurken- und Verräterseele aus der Welt schaffen. Auf die wiederholte Aufforderung des Flaminio, ihn zu töten, bemerkt Don Ignazio, die Rache gebüre dem beleidigten Vater. Da dieser eben erscheint, so entflieht Don Ignazio.

Don Flaminio (Sc. 7) legt Eufranone ein reuiges Geständnis ab und erklärt seine Handlungsweise damit, dass er selbst das Mädchen habe

heiraten wollen. Er habe nicht gedacht, dass der Vater so rasch handeln würde. Schmerz und Klagen des verzweifelten Vaters, der den Jüngling kaum mehr anhört. Beide gehen endlich zum Vizekönig, woselbst Flaminio die Ehre des Mädchens wieder herzustellen verspricht.

Da Flaminio auch der Anteil des Portiers Leccardo in seiner Beichte erwähnt, so überrascht es uns nicht, diesen in der Schlussscene (8. Sc.) von Schergen abholen zu sehen.

V. Akt.

Diesen Akt eröffnet der Vizekönig Don Rodrigo. Er beklagt es, dass seine Stellung ihm die traurige Pflicht auferlege, gegen sein eigenes Blut grausam zu sein, dass seine erste richterliche Amtshandlung dem Neffen gelte, den er wie einen Sohn liebt. Eufranone dringt auf Gerechtigkeit, auf strenges unparteiisches Recht und auch Flaminio selbst verlangt zu sterben. Der dürfe nicht sterben, meint Don Rodrigo, dessen höchster Wunsch der Tod sei, dem der Tod also wie eine Belohnung und nicht wie eine Strafe erscheine. Dem nach Rechte lechzenden Alten macht der Vizekönig endlich den Vorschlag, dass Flaminio seine zweite Tochter Callidora heiraten solle, wodurch die Ehre und der Ruf der Familie aufs glänzendste wieder hergestellt würde. Eufranone dem weniger die Rache wegen des Todes seiner Tochter, als die Familienehre am Herzen liegt, geht bereitwilligst darauf ein. Rasch giebt Don Flaminio die Todesgedanken auf und erklärt sich bereit, den Schimpf, welchen er Eufranone zugefügt, als Schwiegersohn wieder gut zu machen.

Hiergegen legt Don Ignazio in der nächsten Scene (2.) ein energisches Veto ein. Ihm liege es ob, behauptet er, Eufranone Genugthuung zu geben, indem er Callidora heirate. Er habe einen Anspruch darauf, seinen Schmerz, welchen des Bruders Trug veranlasst habe, durch die Heirat mit derjenigen zu mildern, die allein ihn die Schönheit, Sittsamkeit und die übrigen Vorzüge Carizia's vergessen lassen könne. Es sei unpassend, dass der Mörder der einen Schwester der Gemahl der anderen werde. Sollte der Anstifter des Schurkenstreichs belohnt werden, während der beleidigte Unschuldige leer ausgehe? Hierüber heftige Reden und Gegenreden der Brüder, die endlich zu den Schwertern greifen. Selbst der Vizekönig ist zu schwach, um dem Streite Einhalt zu gebieten. Da erscheint (3. Sc.) Polissena, Eufranone's Gattin. Nicht ohne Mühe trennt sie die Kämpfenden. Sie erzählt hierauf, wie sie im Busen der bereits im Sarge liegenden Carizia noch Leben entdeckt habe, wie die Unglückliche unter ihren Küssen erwacht sei, erwacht zu Ausbrüchen der Verzweiflung; wie sie beschlossen, die Entdeckung zu verheimlichen und dass sie deshalb den Sarg mit etwas anderem gefüllt zur Beerdigung geschickt habe. Nun wolle

Carizia, so beendigt sie ihre Erzählung, ihr Leben im Kloster beschliessen. Allgemeine Freude über die glückliche Wendung der Dinge. Carizia kommt gleich in der nächsten Scene selbst zum Vorschein und wird begeistert von dem überglücklichen Don Ignatio empfangen. Ohne Schwierigkeit verzichtet sie auf's Kloster und nimmt ihren früheren Bräutigam wieder in Gnaden auf, selbst der verläumderische Don Flaminio erlangt leicht Verzeihung. Der Vizekönig erlässt, um seiner Freude Ausdruck zu verleihen, eine Amnestie für alle Gefangenen und verspricht Eufranone, sich für ihn zur Wiedererlangung seines Vermögens beim Könige zu verwenden. Natürlich erhält auch Leccardo, dessen Kopf in grosser Gefahr geschwebt, seine Freiheit wieder und beschliesst das Stück, nach einigen seinem Charakter gemässen Witzen, mit der Aufforderung an das Publikum, Beifall zu klatschen.

Die Hauptfabel des Stückes, dessen Inhalt wir soeben kennen gelernt haben, beruht auf derselben Novelle, die dem britischen Dichterfürsten zu seinem „*Much ado about nothing*“ und dem Nürnberger Jakob Ayrer zu seinem Schauspiel „Von der schönen Phönicia und Graf Tymbri etc.“ den Stoff geliefert hat. Man weiss, dass die Erzählung sich schon in dem alten Ritterromane *Tirante el Blanco*, ferner im 5. Gesang von *Ariosto's Orlando furioso*, in den Novellen des *Bandello* (I, 22), sowie in deren Bearbeitung durch *Belleforest* (Nov. 56), bei *Giraldi Cinthio* (die 9. Nov. der *Indrotuzione*) im *Patronuelo* des *Juan de Timoneda* (Patr. 19) in Spenser's *Faerie Queen* (B. II, C. 4) und noch anderwärts findet. Porta benutzte — wenn ihm nicht ein älteres italienisches Drama vorlag — hauptsächlich Bandello und schloss sich ihm in vielen Einzelheiten eng an. Ich verweise den Leser auf die Novelle[6]) selbst und begnüge mich mit einer allgemeinen vergleichenden Skizze. Bei dem Novellisten, wie bei Porta, spielt die Handlung in dem Königreich beider Sicilien (bei dem ersteren in Messina, bei dem letzteren, näher seiner Heimat, in Salerno). Beide Fabeln knüpfen an kriegerische Thaten der Spanier, wenn auch zu verschiedenen Zeiten, an. Zwei Jünglinge sind es bei beiden Autoren, die sich in diesen Kämpfen auszeichnen und sich später gelegentlich eines Festes in die reizende Tochter eines in Folge des Krieges verarmten, aber hochadeligen Edelmannes verlieben. Der eine kommt dem anderen zuvor und erlangt die Hand der Schönen; worüber der andere in Verzweiflung gerät und mittelst eines Schurkenstreichs

[6]) *Bandello (Matteo)* Novelle P. I. *Lucca per Busdrago* 1554 4°. (Spätere Ausgaben Milano 1560 8; 1566 Venet.; Londra 1740 4°; Londra 1791—93; Milano 1813—14; Torino 1853). Deutsch übersetzt in Echtermeyer, Henschel und Simrock, Quellen des Shakspeare, Berlin 1831, 2. Teil, S. 3—48 (2. Aufl. v. Simrock 1870). Bülow's Novellenbuch Lpz. 1836, Band IV, S. 365—396 (abgekürzt). Ich verweise ferner noch auf Dunlop-Liebrecht, S. 287/88, der übrigens fälschlich die 54. Nov. des *Belleforest* statt der 56. angiebt.

den Bund der Liebenden zu hintertreiben sucht. Das von ihm angewandte Verkleidungsmotiv gelingt nur zu sehr. Des vermeintlich betrogenen Jünglings Liebe verwandelt sich in Hass und er schlägt die Hand der Braut, dort durch einen Abgesandten, hier persönlich, wie bei Shakspeare, in demütigender Weise aus. Die verläumdete Dame verfällt in Folge dieses entsetzlichen Vorgangs in einen todähnlichen Zustand, so dass der Verläumder, von Gewissensbissen getrieben, dem betrogenen Liebhaber die Schandthat eingesteht und ihm zugleich zur Sühne das eigene Leben anbietet. Verzweiflung des Jünglings, die sich jedoch bei Bandello nicht bis zur Wut gegen den Zerstörer seines Glückes steigert, wie bei Porta. Der Schluss ist zwar in Drama und Novelle sehr verschieden und doch bietet er wieder Aehnlichkeiten. So findet sich auch bei Porta, wie wir oben sahen, die Idee, dass der Jüngling statt der verlorenen Braut, ohne weiteres eine andere von ihrem Vater Vorgeschlagene, jedoch bei Porta besser motiviert, die Schwester der Braut, heiraten will; so hat in Novelle und Drama die verläumdete Schöne noch eine jüngere Schwester, die schliesslich von dem zweiten Liebhaber — dem Verläumder — geheiratet wird.

Die Änderungen, welche Porta mit der Novelle vornahm, sind teils solche, wie sie schon die Verschiedenheit der beiden Dichtungsarten Novelle (Epos) und Drama erheischen, teils Verbesserungen oder Steigerungen, teils blosse (d. h. nicht gerade notwendige) Umgestaltungen. Was die ersten betrifft, so hat man zu beachten, dass zu Porta's Zeiten in Italien die — vielfach missverstandenen — Anschauungen des Aristoteles und das Beispiel der römischen Komiker für das Lustspiel allein massgebend waren. Wenn unser Dichter auch in vielen Punkten absichtlich davon abwich, so schätzte er jene Alten doch allzuhoch, als dass er sich in allen Punkten von ihnen emanzipirte. So war es wohl eine kühne Neuerung, eine tragisch gefärbte Novelle, wie die vorliegende, zum Gegenstand eines Lustspiels zu erheben, so war es eine Neuerung, fürstliche Personen — wie den Vizekönig von Salerno — handelnd in ein Lustspiel einzuführen, doch hielt auf der anderen Seite Porta an den alten traditionellen Regeln fest. Die Einheiten, besonders die Einheit der Zeit, hat er strikte beobachtet. Deshalb konnte er den Schluss der Novelle, welche von Fenicia's Scheintod bis zu ihrer Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten mehr als ein Jahr Zwischenzeit lässt, nicht gebrauchen.

Die bei Plautus und Terenz sowie in der *Comedia erudita* unentbehrlichen stehenden Figuren boten dem übersprudelnden Dichter eine allzuverführerische Gelegenheit zu Witz und derber Komik, als dass er sie nicht, d. h. drei davon, Capitano, Parasit und Servus astutus (wie in allen seinen Lustspielen), eingeführt hätte. Vielleicht war es ihm dabei zugleich darum zu thun, seinem Stücke den Charakter eines Lustspiels zu wahren, welcher durch die Handlung sonst sehr in Frage gestellt erschien. Es ist bereits oben darauf

hingewiesen worden, wie trefflich Porta sie mit in seine Fabel verwebt hat.

Ferner hat unser Dichter einzelne Scenen aus Plautus und Terenz wörtlich benützt. Aus letzterem ist z. B. der Anfang des II. Aktes entlehnt, wo Simbolo erzählt, auf welche Weise er entdeckt habe, dass man im Hause des Grafen von Tricarico gar nicht an eine Hochzeit denke, dass sonach Don Flaminio nur einen Betrug beabsichtige, indem er von einem erfolgreichen Abschluss seiner Vermittlung spreche; Don Ignazio könne also unbedenklich sein Jawort zu der vom Bruder für ihn geplanten Heirat geben, um ihn dadurch noch mehr einzuschläfern. Die ganze Scene ist der Andria II, 2 und 3 entnommen. Auch die 4. Scene des II. Aktes bei Porta, in welcher Don Ignazio seinem Bruder gegenüber Freude über das vermeinte Zustandekommen des Heiratsplanes heuchelt und Carizia's Tante beide belauscht, ist Andria II, 5 nachgebildet. Ebenso ist die 6. Scene des III. Aktes, wo Simbolo's Rath durch die Dummheit des Avanzino schlimme Folgen zu haben droht, Andria III, 5 entlehnt.

Plautus und zwar der Aulularia (II, 2) ist die 6. Scene im II. Akte der *due Fratelli Rivali* — die Bewerbung Don Ignazio's um Carizia bei ihrem Vater — stellenweise nachgebildet.

Endlich hat Porta merkwürdigerweise auch eine Scene aus einem der dem Seneca zugeschriebenen Trauerspiele zum Vorbilde genommen, nämlich aus der *Thebais (Phoenissarum fragmentum,* Vers 81 ff.) und zwar zu seiner 3. Scene im V. Akte. Die Nachahmung geht so weit, dass manche Sätze fast wörtlich übertragen sind. Ich kann mich nicht enthalten, hier einige Proben davon zu geben:

*) *Polissena. Se le figliuole mie ſono cagione delle uoſtre riſſe, offendendo la madre loro, offendete il uentre che l'hà prodotte: questo uentre ſia berſaglio de'voſtri colpi.*

* * *

**) *Pol. Io ſtò in mezzo ad ambi duoi e l'uno non può ferir l'altro ſe non feriſſe prima me, e la ſpada paſſando per lo mio corpo faccia ſtrada all'altrui sangue. Mà a chi prima di uoi mi volgerò . . carissimi miei figliuoli? Mi volgerò a uoi primo, D. Ignatio etc.*

* * *

---

*) *Phoen. fragm.* V. 85: *hunc petite uentrem qui dedit fratres viro.*
haec membra passim spargite ac diuellite.

**) *ibid.* V. 133 ff. — — — — — — *mater insidias et hinc*
et rursus illinc abiget.

„ V. 95 ff. — — — — — — — — *media se opponit parens.*
proinde bellum tollite aut belli moram.
Sollicita cui nunc mater alterna prece
uerba admouebo? misera quem amplectar prius?
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — *iunge complexus prior*
qui tot labores totque perpessus mala etc.

***) *D. Ign. . . sono rotte le leggi fra noi della natura. . . . .*
Pol. . . . . L'vn fratello vuol' uccider l'altro fratello: cercare una vittoria nella quale e meglio restar uinto, che uincere.

Solche Entlehnungen aus dem Altertum, die wir übrigens stets an rechter Stelle angebracht finden, kehren regelmässig in allen Stücken Porta's wieder. Der Dichter folgte darin dem Beispiele der meisten italienischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts, die ein derartiges Verfahren, wie es scheint, nicht als ein Plagiat, sondern als einen erlaubten Kunstgriff betrachteten. *Ariosto, Macchiavelli, Bibbiena, Dolce* und besonders *G. M. Cecchi* bieten genug Belege hierfür. Da ein Dichter zunächst im Geiste seiner Zeit betrachtet und beurteilt sein will, so müssen wir zugeben, dass Porta mit diesen Charakteren und Scenen aus dem antiken Dramenschatze das ursprüngliche Novellenmaterial nicht nur schlechthin erweitert, sondern für seine Zwecke verbessert und zu einer entschieden wirksamen dramatischen Fabel umgestaltet hat.

Weitere Verbesserungen sind die Einführung der Dienerin Chiaretta, welche als Callidora bei der nächtlichen Täuschung geschickt mitwirkt, ein Zug, der sich auch bei Shakspere findet und welcher die direkte Benutzung der Ariosto'schen Episode von Ariodante und Ginevra bei beiden Dichtern zur Gewissheit macht, die Weglassung des Höflings, der die Rolle des Verläumders spielt und des messenischen Edelmannes, der für Timbreo wirbt und später in seinem Namen das Verlöbnis löst u. a. m.

Wohl zur Steigerung des Interesses machte Porta aus den beiden Liebhabern der Schönen ein Brüderpaar. Der Stoff erhielt dadurch allerdings eine noch viel tragischere Färbung. Es unterliegt keinem Zweifel, das Porta die Fabel von den unglücklichen Söhnen des Oedipus vor Augen hatte, als er seine „Fratelli Rivali“ dichtete, die oben angeführten Stellen aus Seneca zeugen zur genüge dafür. Ist es jedoch in dem antiken Stoff der Ehrgeiz, so ist es bei ihm die Liebe, die den unseligen Bruderzwist entfacht. Der Neapolitaner erscheint somit im gewissen Sinne als Vorläufer von Klinger (die Zwillinge 1776) Leisewitz (Julius von Tarent 1776) und Schiller (Braut von Messina 1803) u. A. m. Doch unterscheidet er sich von ihnen allen dadurch, dass er aus dem tragischen Stoff ein Lustspiel, nach modernen Begriffen richtiger, ein Schauspiel, schuf.

Eine weitere Abweichung von der Novelle und gewiss eine Verbesserung ist die Art und Weise, wie der betrogene Jüngling das Geständnis seines Bruders aufnimmt. Der Novellist ging etwas zu fromm und sanft zu Werke, Timbreo hat für die Schurkerei des Girondo kaum ein Wort des Vorwurfs, während Don Ignazio mit südlicher Glut und Leidenschaft den ganzen Schmerz, welchen der

***) V. 116. — — — *Nihil iam iura naturae ualent.*
V. 129. *id gerere bellum cupitis in quo est optimum uinci.*

schnöde Trug in seinem Innern entflammt, gegen den nichtswürdigen Bruder austobt.

Ganz abweichend von der Novelle ist der Schluss des Stückes. Der Vizekönig erscheint als Richter über seine eigenen nächsten Verwandten. Er befindet sich in der Lage der ersten römischen Consule. Er ähnelt aber nicht sowohl dem unbeugsamen und strengen Brutus als vielmehr dessen schwachen Kollegen Collatinus.

Als blosse Umgestaltung möchte ich z. B. die Verlegung der Scene von Messina nach Salerno, die Verlegung der Handlung vom 13. in den Anfang des 16. Jahrhunderts, die Aenderung der Namen u. dergl. mehr bezeichnen.

Es ist merkwürdig, dass derselbe Stoff fast gleichzeitig in drei[7]) verschiedenen Ländern dramatisch behandelt wurde. Von

---

[7]) Ich sage nur in drei Ländern, weil diese 3 Behandlungen deutlich und bestimmt auf die gleiche Quelle, auf Bandello, zurückweisen. Ich hätte ebensowohl in 5 Ländern sagen können. Es wäre z. B. sehr zu verwundern gewesen, wenn sich die fruchtbaren Spanier das durch den *Tirante el Blanco*, *Ariosto*, *Bandello-Belleforest* allen Völkern vermittelte romantische Sujet würden entgehen haben lassen. In der That gehört hierher die bereits 1594 entstandene, aber erst 1614 gedruckte *Comedia Lope de Vegas „Laura perseguida"*, die ich als eine Verschmelzung der bekannten Geschichte von *Ines de Càstro* mit Ariosto's Episode oder Bandello's Novelle betrachten möchte. Rotrou hat bekanntlich auch diese Comedia in seiner *Laure persécutée* nachgeahmt. *L. de Vega* scheint das Motiv sehr zugesagt zu haben, da er es in einem zweiten Stück *Lucinda perseguida* umarbeitete und in einem weiteren *„la inocente Laura"* mitverwebte. Eine direkte Bearbeitung erfuhr Ariosto's Episode in Spanien um die gleiche Zeit durch Guill. de Castro's *„Desenganns dichoso* (gedr. 1618). Eine gewisse Aehnlichkeit mit Porta's Fratelli Rivali zeigen anderseits desselben Dichters *Enemigos hermanos;* doch fehlt darin die Hauptsache — die nächtliche Trugscene. Diesem Stück getreulich nachgebildet ist Moreto's *„Hasta el fin nadie es dichoso"* und dieses wiederum hat C. Gozzi unter dem Titel *I due Fratelli nemici* frei ins Italienische übertragen. Auf Bandello direkt beruht auch die 1601 (*Ven. Combi*), und noch oft später gedruckte Komödie des Römers Gabriello Gabrielli *„L'Innocente Fanciulla"*, worin ein Jüngling die Geliebte ganz wie bei dem Novellisten verläumdet, um einen von ihrem Vater begünstigten Freier zu verscheuchen. Die gleiche Intrigue ist in Grazzini's *„la Gelosia* (1550) angewendet.

In Italien wurde ferner die Episode Ariosto's von dem Schauspieler Silvio Fiorillo in einer *Tragi-comedia „L'Ariodante Tradito e Morte di Polinesso da Rinaldo Paladins"* (Pavia 1627) bearbeitet. G. Pindemonte schrieb eine *„Ginevra di Scozia" Tragedia* (*Componimenti teatrali*, Band II, 1804). Ob die *„Duoi Fratelli Discordi", Comedia del Disunito Accademico detto l'Incapace* (*Florindo de Silvestris*) 1639 ein ähnliches Thema, wie Porta behandeln, oder diesen gar benützen, weiss ich nicht, da ich mir das Stück nicht verschaffen konnte.

In England hat Ariosto's Episode schon vor Shakspere in einem *„Ariodante and Ginevra"* betitelten Stücke (1583) die Bretter überschritten.

Auch in Frankreich kam der Stoff lange vor Rotrou durch *Claude Billard, sieur de Courgenay* (um 1609) in der Tragikomödie *„Genèvre"* auf die Bühne.

In Holland finden wir im 17. Jahrhundert einen *„Ariodant en Polines of verloste onnoselheyt" door A. V. B.*

Endlich bemächtigte sich auch die Oper des dankbaren Stoffes. Die unter dem Namen Ginevra oder Ariodante erschienenen zahlreichen Opern,

Porta's Lustspiel erschien die älteste — bekannte Ausgabe 1601. Geschrieben wurde das Stück freilich viel früher. Shakspere's meisterhafte Komödie *„Much ado about nothing"* verliess 1600 die Presse (und kann nicht lange vorher entstanden sein). In Deutschland hat J. Ayrer seine „Schöne Phönicia" um die gleiche Zeit verfasst. Keiner dieser Autoren hat das Werk der anderen gekannt. Um so interessanter dürfte also eine Vergleichung ihrer Leistungen sein. Doch muss ich diese Arbeit, die mich von meinem eigentlichen Thema über die Gebühr ablenken würde, anderen überlassen. Nur so viel sei bemerkt, dass Porta's Dichtung nicht an die Gedankentiefe des englischen Lustspiels heranreicht, womit ich jedoch in keiner Weise die Phantasien, welche Ulrici und Gervinus in die englische Dichtung hineingetragen haben, gutheissen möchte. Doch ist auch Porta's Drama eine treffliche Leistung und in gar mancherlei Beziehung wert, aus der Vergessenheit und Missachtung gezogen zu werden, in welche es mit den übrigen Dramen des Dichters gefallen ist.

Hinsichtlich der Originalität allerdings — so viel dürfte sich aus den bisherigen Ausführungen wohl ergeben haben — sind Porta's Verdienste nicht sehr gross und zwar, sagen wir es gleich, nicht nur hier, sondern überhaupt in allen seinen dramatischen Werken. Unser Stück gehört noch zu den originelleren. Wie wir von seinen Freunden[8]) oder von ihm selbst wissen, waren seine Dramen Erholungen[9]) von seinen ernsteren wissenschaftlichen Studien, Spiele, Scherze[10]), denen er keine Bedeutung beilegte. Daher begreift es sich, dass Porta sich nicht sehr mit deren Erfindung plagte. Dazu fehlte es ihm übrigens an schöpferischer Phantasie. Mit einem phänomenalen Gedächtnis ausgestattet, hatte er im Geiste das ganze antike Drama, besonders die römischen Komiker und von diesen aber jede Scene, jede Situation, jeden Charakter, jeden Gedanken festgehalten. Hiermit verband er eine gründliche Kenntnis des italienischen Dramas seines Jahrhunderts. Und aus diesem gesamten Material, über das er mit überlegenem Geiste verfügte, entwarf er spielend Lustspiele, voll der packendsten Situationen, voll von trefflichen Verwickelungen und überraschenden und doch ungesuchten Lösungen, kurz er zeigte sich darin als Meister in Führung

wie z. B. von Bassani (1690), Händel (1734), Bertoni (1753), Mehul (1798), Tritto (1800), G. Rota (1862) u. a. beweisen, wie beliebt das Sujet war.

[8]) Bei der Gleichgiltigkeit Porta's für seine poetischen Erzeugnisse, scheint es mir sehr fraglich, ob die gleich zu nennenden Prologe, in welchen sich die Stellen befinden, von ihm herrühren. In den Prologen werden die Neider des Dichters angegriffen und geschmäht, was mir eher wie das Werk eines eifernden Freundes als wie des um seine Geisteskinder unbekümmerten Forschers vorkommt.

[9]) Im Prologe zur *la Carbonaria* heisst es: *„le Comedie ſono ſcherzi de ſuoi ſtudi più graui."*

[10]) Im Prologe zu den *duoi frat. rivali*, der mit dem der *Carbonaria* fast wörtlich übereinstimmt, heisst es: *„le Comedie furono ſcherzi della ſua fanciullezza"*.

der Komödienintriguen. Dies gilt von allen seinen Komödien, also auch von der unsrigen, wenn diese vielleicht auch einfacher an Ereignissen und Verwicklungen ist, als manche andere.

Doch um bei dieser stehen zu bleiben, so fürchte ich, dass mein Urteil nicht ohne eine gewisse Einschränkung unterschrieben werden dürfte; denn die Inhaltsangabe deckte so manche Mängel auf, welche die gerühmten Eigenschaften Porta's fraglich erscheinen lassen. Allein wir müssen sehr vorsichtig in der Beurteilung oder Verurteilung des Dichters sein, weil das Lustspiel — wie ich oben gezeigt habe — offenbar uns in defekter Gestalt vorliegt. Wer mit Porta's Schaffensweise einigermassen vertraut ist, wer seine anderen meist tadellos durchgeführten Intriguen kennt, wird es für unmöglich halten, dass die oben in der 4. Scene des II. Aktes und in der 6. Scene des III. Aktes gerügten Mängel von ihm herrühren. Man kann sich ferner schwer entschliessen zu glauben, dass der V. Akt in seiner jetzigen Gestalt, das Werk desselben Dichters ist, der eine Sorella, einen Astrologo, eine Cintia und viele andere Stücke mit durchweg trefflich motivirter Handlung verfasste. Wie lässt es sich rechtfertigen, dass der alte Eufranone, der sein schnöd verläumdetes und dadurch, wie er glaubt, getötetes Kind zärtlich liebt, sofort alle Rachegedanken aufgiebt, als ihm der Mörder desselben vom Vizekönig zur Sühne als Schwiegersohn angeboten wird? Wie ist es möglich, dass Don Flaminio, der Carizia so zärtlich liebte, dass er ihr zur Liebe zum Verbrecher wurde, erst um jeden Preis den Tod will und dann, alle Liebe und Reue vergessend, freudig die Hand der jüngeren Schwester annimmt? Was soll man dazu sagen, dass Don Ignazio, dieses Muster eines edlen treuen Liebhabers, sich um kein Haar besser als sein Bruder beträgt und sich, da der Schmerz über die jäh verlorene Geliebte, noch sein Inneres durchbebt, mit ihm auf Leben und Tod um ein anderes Mädchen schlagen will? Welche klägliche Figur ist endlich dieser Vizekönig, der nicht im Stande ist, seine Autorität den beiden jungen Neffen gegenüber zur Geltung zu bringen!

Was die zuerst gerügten Mängel anbetrifft, so ist die Annahme einer schlechten Textesüberlieferung unabweisbar. So schülerhaft konnte ein Porta nicht arbeiten. Anders der V. Akt. Er trägt ganz den Stempel Porta'schen Geistes. Wir finden darin den ihm eigentümlichen Stil, die Vorliebe zu Pointen u. s. w., kurz, es ist kein Zweifel, Porta hat ihn geschrieben. Also beständen die erhobenen Bedenken zu Recht? Hat Porta in diesem *„scherzo della sua fanciullezza“* ausnahmsweise zu flüchtig gearbeitet? Um dem Dichter gerecht zu werden, dürfen wir ihn nicht mit unserem modernen oder richtiger deutschen Massstab messen, wir müssen ihn mit den Augen des Südländers betrachten. Porta war Neapolitaner und stellt in seinem Stücke Spanier dar. Nun zeigen uns auch die besten spanischen Dramen Inconsequenzen in den Charakteren und man

höre, was ihr berufenster Geschichtsschreiber[11]) darüber sagt: „Die Beispiele von . . unerwartetem Gesinnungswechsel . . . . kommen in den spanischen Schauspielen, Romanen und Novellen . . so häufig vor, dass man nicht umhin kann, den erklärenden Grund dafür in der Eigentümlichkeit des Volkes, das die Urbilder zu diesen Schilderungen geliefert hat, zu suchen. Die Spanier besitzen eine Schnellkraft, Reizbarkeit und Beweglichkeit der Seelenvermögen, wie der Nordländer sie nicht ahnt; . . . . ihre Leidenschaftlichkeit (ist) eben so entschieden und beharrlich in Verfolgung ihres Zieles, als bereit, sich, sobald dies Ziel als unerreichbar erscheint, dem Gebot der Vernunft zu fügen. Die Gefühle schlagen bei ihnen in ihr Gegenteil um, ohne erst lange Reihen von Mittelstufen zu durchlaufen, wie bei uns; . . . der Spanier geht von der glühendsten Liebe so schnell zum glühendsten Hasse über, als hätte er aus jener Quelle getrunken, von der Ariost fabelt. Die Empfindlichkeit seines Ehrgefühls vermag ihm Mordwaffen gegen diejenigen, die ihm bisher die Liebsten auf Erden waren, in die Hand zu geben; auf denselben Antrieb aber vermag er auch die Wallungen der Leidenschaft in der Brust zu verschliessen. . . . . Von dieser Seite her fällt denn ein aufklärendes Licht auf viele Entwicklungen in den spanischen Dramen, die bei oberflächlicher Betrachtung unmotivirt erscheinen könnten; und manche unerwartete Wendungen in der Sinnesart der handelnden Personen . . . . erscheinen als eben so viele der Natur des Spaniers abgelauschte Züge.“

Diese Worte haben sicherlich Gültigkeit für den Südländer überhaupt und besonders für den Neapolitaner, der durch hundertjährige politische und verwandschaftliche Beziehungen halb zum Spanier geworden war. Von diesem Standpunkte aus beleuchtet, erscheint Porta gerade in den Punkten, die wir ihm als Mängel anrechnen wollten, als feiner Psychologe, als scharfsinnigster Beobachter der menschlichen Leidenschaften, wie sie sich auf dem vulkanischen Boden des südlichen Italiens entwickelten.

Nachdem wir den Vorwürfen begegneten, die gegen den Dichter erhoben werden konnten, erübrigt uns noch, seine Kompositiosweise zu betrachten.

Wie schlicht und natürlich und doch wie spannend verläuft die Handlung. Da findet sich nichts Überflüssiges, nichts Herbeigezogenes, nichts Unwahrscheinliches, obwohl sich Porta — wie bereits oben bemerkt — dem Zwange der drei Einheiten fügte. Bei dieser meisterhaften Behandlung der Fabel, der Intrigue vergisst man leicht, dass man eine ähnliche Scene schon bei diesem und diesem Autor, eine gleiche Situation schon bei einem anderen gelesen hat; denn der Gesamteindruck der Komödie ist der einer neuen, originellen.

---

[11]) Schack Geschichte der dramat. Lit. u. Kunst in Spanien II. B. *S. 245 ff.* Man vergl. ferner Enk Studien über *Lope de Vega* (Wien Gerold *1839) S. 10.*

Die Charaktere sind mit jener Sicherheit gezeichnet, wie wir sie vom Vorläufer Lavaters erwarten durften. Zwar tragen der Capitano, der Parasit und die Diener viel Typisches an sich, doch hat es Porta verstanden, selbst diesen im Drama des Cinquecento bis zum Überdruss abgehetzten Figuren manchen neuen Zug, manchen originellen Witz abzugewinnen. Was die übrigen Charaktere betrifft, so zeichnet uns der Dichter zunächst die Titelhelden, die *fratelli rivali* als feurige in ihren Leidenschaften masslose und — was uns wenig sympatisch an ihnen berührt — leicht zu Lug und Trug greifende Jünglinge. Dass sie trotz dieser bei der offenen Jugend doppelt unerquicklichen Eigenschaft nicht ganz unser Interesse verlieren, verhütete der Dichter dadurch, dass er sie im Grunde als edle Naturen darstellte. Bei aller Familienähnlichkeit ist zwischen Beiden doch ein sichtlicher Unterschied. Don Flaminio von heftiger Gemütsart, unüberlegt, rücksichtslos, hat nicht gelernt, seinen Begierden Zügel anzulegen. Der Anblick der schönen Carizia entfesselt in ihm nur unsaubere Absichten, die sich erst unter dem Zwange unüberwindlicher Hindernisse läutern. Don Ignazio dagegen ist edler, ruhiger, besonnener. Ihm liegt es am Herzen, einen unseligen Bruderzwist zu vermeiden, nur deshalb entschliesst er sich zur Täuschung des Bruders. Seine Liebe zu Carizia ist von Anfang an eine reine, sein ganzes Sein erfüllende. Den beiden Brüdern stehen die entsprechenden Diener zur Seite. Der wackere Simbolo dem Don Ignazio, der schlaue Ränkeschmied Panimbolo dem Don Flaminio. Der Oheim der Jünglinge, Don Rodrigo, scheint sich besser auf das Kriegshandwerk als auf das Amt des Richters zu verstehen. Mag er im Felde tapfer gewesen sein, zu Hause ist er ein Schwächling, wenigstens weiss er sich nicht bei seinen Neffen in Respekt zu setzen. Diesen Spaniern hat der Dichter die italienische Familie della Porta gegenüber gestellt. Hatte er dabei seine eigene Familie, d. h. seine Ahnen, im Auge? Man sollte es meinen: die Personen sind ganz besonders mit Liebe gezeichnet. Da ist der alte Eufranone, arm wie eine Kirchenmaus und doch stolz wie ein Spanier, ein zärtlicher Gatte und Vater und doch sofort entschlossen im Blute des innig geliebten Kindes die von ihr seiner Ehre widerfahrenen Schmach auszuwaschen. Da ist die liebliche, in holdester Unschuld erblühte, schüchterne, bescheidene Carizia und da sind ferner die mehr im Hintergrund bleibenden ehrenwerten Frauengestalten der Angiola und Polissena.

Bei diesen Charakteren mussten die Ereignisse naturgemäss sich so entwickeln, wie es uns der Dichter gezeigt hat. Es lässt sich nichts an jenen ändern, ohne dass notwendigerweise diesen ein anderer Verlauf vorgeschrieben wäre. So gut wusste Porta Handlung und Charaktere einander anzupassen.

Die Rivalität, die Eifersüchtelei der beiden Brüder ist unstreitig die Triebfeder des ganzen Stückes. So rechtfertigt sich der vom Dichter gewählte Titel.

Nicht ungerügt können wir Porta die Obscönität, die er sich in einigen Scenen, besonders aber in der 3. Scene des IV. Aktes, zu Schulden kommen liess, hingehen lassen. Es bleibt zu bedauern, dass er, der in so mancher Beziehung als Vorläufer der modernen Zeit erscheint, sich in dieser Hinsicht nicht über sein Zeitalter erhob.

Was den Dialog, den Stil, überhaupt das Sprachliche bei unserem Dichter betrifft, so urtheilt ein competenter Kenner des italienischen Dramas, Porta's Landsmann Napoli-Signorelli[12]) folgendermassen:

„*Lo stile è comico buono per lo più, benchè talvolta soverchio raffinato alla maniera Plautina per far ridere. Dipigne benissimo le delicatezze e i piccioli nulla degl' innamorati, tirando fuori dal fondo del cuore umano certi tratti così naturali e proprii dell 'affetto, che riescono inimitabili . . . . Del linguaggio Italiano generale si vale acconciamente per esprimere le cose con verità e qualche volta con vivacità. Non giugne all 'eleganza dell' Ariosto, del Bentivoglio e del Caro; anzi non sempre la dizione è pura sfuggendogli della penna tratto tratto formole e voci non ammesse da' Toscani rigorosi.*“

Porta hat sein Stück *Comedia* betitelt, obwohl man nach dem tragischen Sujet zu mindesten die Bezeichnung *Tragi-comedia* erwartet hätte, wie denn Rotrou seine Nachahmung thatsächlich *Tragi-comédie* benannt hat. Ein tragischer Stoff vermischt mit derbkomischen Elementen im Lande der klassischen Überlieferungen lang bevor der spanische Einfluss seine Verwirrung im Drama angestellt und alle Genres durcheinander geworfen hatte! Höchst merkwürdig! Dabei stehen die Fratelli nicht vereinzelt da. Nicht nur hat Porta noch in anderen Lustspielen tragische Motive verwendet, so in *la Sorella, la Furiosa* und *il Moro*, sondern auch Dichter, wie Oddi, Borghini u. a. beobachteten ein ähnliches Verfahren. Wir dürfen darin einen Versuch erblicken, an das alte Volksdrama anzuknüpfen.

Es ist schade, dass uns des Neapolitaners Abhandlung über „Die Kunst Komödien zu schreiben“ nicht erhalten ist. Wir würden darin gewiss interessante Aufschlüsse über die Neuerungen in unserem Stücke gefunden haben. Das, was wir über die theoretischen Anschauungen des Dichters in den Prologen zu seinem Drama lesen, ist einmal zu allgemein und dann widerspricht es sich zum teil. Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir untersuchen, was davon wirklich vom Dichter herrührt und was fremder Zusatz ist. Fest steht, dass er über Aristoteles hinausging und es bleibt eine eigentümliche Erscheinung, dass Porta, der klassisch gebildete Gelehrte, der gründliche Kenner der alten Literatur, in mehreren Stücken Beispiele von Dramen gab, die sich der Weise der Spanier und Engländer näherten.

[12]) *Storia Critica de' Teatri Antichi e Moderni, Napoli* (*Vic. Orsino* 1813) *tomo* VI p. 297 ff.; man vergl. auch desselben Verfassers *Vicende della Coltura nelle due Sicilie* 1786 *tomo* V p. 354 ff.; ferner *Salfi Saggio storico crit. della Commedia; Paris Baudry* 1829 p. 26.

Rotrou's

CELIE

mit ihrem Vorbilde verglichen.

Wenn wir jetzt zum französischen Stücke[13]) übergehen, so nehmen wir schon in dem Personenverzeichnis eine Änderung wahr.

Porta.	Rotrou.
1.	
1. *Don Ignatio giouane innamorato*	*D. Alvare Nepueu du Vice-Roy*
2. *Simbolo ſuo Cameriero*	*Argante Valet de Chambre de D. Alvare*
3. *D. Flaminio giouane ſuo fratello*	*D. Flaminie Nepueu du Vice-Roy*
4. *Panimbolo ſuo Cameriero*	*Egyste Valet de Chambre de D. Flaminie*
5. *Leccardo parasito*	*Ergaste Valet d'Euphraſte*
6. *Martibellonio Capitano*	— fehlt —
2.	
7. *Angiola vecchia*	*Lucinde, Fille de Chambre*
8. *Caritia giouane*	*Celie Fille d' Euphraſte*
9. *Eufranone vecchio*	*Euphraſte Gentil-homme Napolitain*
10. *Polissena ſua moglie*	— fehlt —
3.	
11. *Chiaretta fanteſca*	— fehlt —
12. *Avanzino ſeruo*	— fehlt —
4.	
13. *Birri*	*Gardes du Vice-Roy*
5.	
14. *Don Roderigo vicerè della provincia*	*D. Rodrigue Vice-Roy de Salerne*
15. *Callidora* (tritt bei Porta nicht auf).	*Ismene Fille d'Euphraſte*

[13]) Es ist eigentümlich, dass Rotrou den passenden Namen seines Vorbildes „*Gli Duoi Fratelli Rivali*“ nicht durch *Les Deux Frères Rivaux* oder *Les Frères Rivaux*“ wiedergab, sondern ihn mit dem nichtssagenden „*Celie ou le Vice-roi de Naples*“ vertauschte. Sollte ihn dazu der Gedanke veranlasst haben, einer Verwechslung seines Stückes mit einem schon 1637 gedruckten von Charles Beys, das den Titel „*Celine ou les Frères Rivaux*“ führt, vorzubeugen? Sonderbar ist ferner die Bezeichnung *Vice-roi de Naples* auf dem Titel, während D. Rodrigue im Stücke und selbst auf dem Personenverzeichnis ausdrücklich als *Vice-Roy de Salerne* angeführt wird. Ich vermute, dass der Dichter nur „*Celie*“ schrieb und so lautet auch der Titel in der von Sommaville besorgten Ausgabe (S. o. S. 68 A.); der sinnlose Zusatz rührt wohl von Quinet, dem um das Privileg nachsuchenden Buchhändler, her.

Bei Rotrou fehlen, wie man sieht, die beiden stehenden Figuren, der Capitano und der Parasit; denn Ergaste, welcher den letzteren vertritt, ist ein gewöhnlicher *Valet de Chambre.* Ferner vermissen wir Eufranone's Gattin Polissena, die Magd Chiaretta, einen Diener (Avanzino) und die „Birri“; denn die *Gardes du Vice-Roy* haben eine andere Rolle. Hinzugefügt hat Rotrou die Rolle der Ismene und ihr teilweise die Rolle der Polissena übertragen. Die Namen der Personen hat Rotrou mit Ausnahme des Vizekönigs und des einen Neffen (Don Flaminio) geändert. Dies sind Änderungen und Weglassungen, die auf die Nachahmung schon einigen Einfluss haben mussten; aber es sind auch zugleich die hauptsächlichsten Abweichungen. Im übrigen hielt sich der Franzose — einzelne kleine Verbesserungen abgerechnet — streng an sein Vorbild, wobei er, wie schon in der *„Pèlerine amoureuse“* und in der *„Clarice“*, den Dialog kürzt, Scenen weglässt oder zusammenzieht oder neue dazu erfindet. Mehr als in jenen Beiden erscheint jedoch hier der jüngere Dichter abhängig von seinem Vorbild. Nicht nur der ganze Verlauf der Handlung, sondern auch die Scenenfolge, der Dialog stimmen fast ganz in Vorbild und Nachahmung überein, so dass Rotrou nur das Verdienst eines gewandten Übersetzers beanspruchen kann. Eine Inhaltsangabe des französischen Stückes ist also, da es sich inhaltlich fast ganz mit dem italienischen deckt, überflüssig. Es genügt, die beiden Stücke zu vergleichen und die Abweichungen besonders hervorzuheben.

Rotrou beginnt sein Stück mit einer getreuen Übersetzung der ersten Scene Porta's. Don Alvare (D. Ignazio) erzählt seinem Diener Argante (Simbolo), exponierend, die Vorgeschichte. Einige Stellen aus beiden Dichtern mögen das Verhältnis zwischen ihnen illustrieren:

Porta I, 1.	Rotrou I, 1.
D. Ign.	*D. Alvare.*
Egli e poſſibile, o Simbolo, ch'hauendoti commeſſo, che fuſſi tornato (e) ben presto: m'habbi fatto tanto penar per la riſposta?	*O Dieu! Quelle longueur! est-il poſsible, Argante,* *Que ton affection ſoit ſi froide et ſi lente,* *Que t'ayant tant prié de preſſer ton retour,* *J'aye apres ta reſponſe, attendu tout le iour?*
Sim.	*Arg.*
A far molti seruigi biſogna molto tempo nè io poteua caminar tanto in un tratto.	*Il faut bien que le temps aux ſeruices responde* *Vous . . .*
D. Ig.	*D. Alv.*
In tanto tempo harei caminato tutto il Mondo.	*J'aurois faict depuis, le tour de tout le monde.*

Sim.

Si, co'l ceruello, ma io hauea a caminar con le gambe.

Arg.

Ouy bien, auec l'Eſprit, mais ie marchois du corps,
Qu'on ne faict pas mouvoir, par de ſi prompts reſſorts.

D. Ig.

Hor questo è peggio, farmi penar di nuouo in aſcoltar le tue ſcuſe: che hai tu fatto?

D. Alv.

En m'alleguant encor ceſte deffense vaine,
Tu ioins a la premiere vne ſeconde peine.

Simb.

Son ſtato al maeſtro delle ueſti.

Arg.

J'ay veu voſtre tailleur.

D. Ig.

Cominci da quello, che manco m'importa.

D. Alv.

Et c'est de touts mes soings
Celuy que tu ſçays bien qui m'importe le moins.

Sim.

Cominciaro da qello che più ui piace: ſono ſtato à Don. Fla. uoſtro fratello p. saper la riſposta, che ha hauuto dal Conte di Tricarico della uoſtra ſposa.

Arg.

Je commenceray donc par vn qui vous doibt plaire;
Apres voſtre tailleur i'ay cherché voſtre frère,
Pour ſçauoir si le Comte approuue voſtre amour,
Et s'il tombe d'accord & du dot & du iour.

D. Ig.

Che ſai tu, che questo mi piaccia?

D. Alv.

A quoy peus-tu iuger que ce deſſein me touche?

Sim.

Ve l'ho inteſa lodar molto di bellezza: pregate Don Flaminio, che tratti col Conte, che ue la conceda; passeggiate tutto il giorno ſotto le ſue feneſtre; & il pregio, che guadagnaſte nella feſta de' Tori, mandaſte a donar à lei.

— — — — — — — — —

Arg.

A la confeſſion de voſtre propre bouche,
Qui ſans cesse d'Elise exalte les appas.
Quels soings & quels deuoirs ne luy rendés-vous pas?
N'eut-elle pas le prix de la derniere feſte,
Quand vous meiſtes à mort cette effroyable beste?
N'en fus-ie pas porteur, le pouués vous nier?

— — — — — — — — —

D. Ign.

. . . . *E ſe ben Callidora la minore fuſſe d'incomparabil bellezza, posta incontro al ſouran paragon di bellezza a Caritia reſtaua un poco più languida, perche la maggiore hauea non ſo che di reale e di marauiglioſo: parea, che la natura haueſſe fatto l'eſtremo ſuo sforzo in lei, per ſerbarla per modello de tutte l'altre opere ſue, per non errar pui mai.*

— — — — — — — — —

Quoy qu'a bien comparer ces aymables merueilles,
Et leur grace & leur gloire a peu pres ſoient pareilles,
Si i'en croys toutesfois le rapport de mes ſens,
La cadette a des traicts vn peu plus languiſſants;
L'autre a ie ne ſcay quoi qui tient plus de la Reyne,
Et son authorité ſemble plus ſouveraine:
C'est le plus grand effort que nature ayt fait voir,
Et la terre & le Ciel marquent moins ſon pouuoir.

— — — — — — — — —

Simb.

Perchè dubbitauate di uoſtro fratello?

Arg.

Et qu'apprehendiés vous?

D. Ig.

Tu ſai da che ſiamo nati, hauemo ſempre con grandiſſima emulatione gareggiato inſieme di lettere[14]*, die ſcrima*[15]*, di caualcare, e ſopra tutto nell'amoreggiare, che ogni un di noi hà fatto profeſſione di tor l'Innamorata all' altro, Il che s'aueniſſe coſi di coſtei ſi accenderebbe un odio maggiore fra noi, che mai fuſſe ſtato; ſarebbe un ſeme di far naſcer tra noi tal ſdegno che ci amazzaremmo inſieme senz'alcuna pietade.*

D. Alv.

Son ordinaire esbat
De ſe monstrer touſiours jaloux de mon eſtime
A la danſe,[14] *au manége à la courſe, à l'Eſcrime,*
Mais ſur tout en amour où nous avons touſiours
Des deſſeins l'vn de l'autre interrompu le cours,
Et naturellement, plus que par entrepriſe,
Deſſous meſmes obiects rangé noſtre franchise;
Ce qui, ſe rencontrant en ceſte occaſion,
Semeroit parmy nous tant de confuſion
Que la mort d'vn de nous & de touts deux peut-eſtre
Seroit le triste fruict qui nous en pourroit naiſtre.

---

[14]) Man dürfte die Übersetzung von „*lettere*“ durch „*danse*“ etwas frei finden. Doch Rotrou hielt „*la danse*“ mehr als „*les lettres*“ für eine der einem Kavalier ziemenden Künste. Gewiss hatte er, mit Rücksicht auf seine Zeit und seine Nation, recht.

[15]) Die *ed. Musio* schreibt *scherma*.

In ähnlicher Weise geht es die ganze Scene hindurch fort. Nur sehr wenig Sentenzen kann Rotrou als sein Eigentum beanspruchen.

Das gleiche gilt von der 2. Scene — D. Flaminie und sein Diener Egyste (Panimbolo) treten auf — mit welcher bei Rotrou der erste Akt abschliesst. Die 3. und 4. Scene des Italieners musste der Franzose schon deshalb unbenutzt lassen, weil er den grotesken Figuren des Prahlers und Parasiten keine Aufnahme in sein Stück verstattet hatte. Als Ersatz für die 3. Scene finden sich am Schluss der 2. Scene bei Rotrou etwa 20 hinzugedichtete Verse, in welchen Egyste darauf hinweist, es möge Euphraste's (Eufranone) Diener Ergaste (Leccardo) durch Geld u. s. w. für Flaminie's Interessen gewonnen werden.

II. Akt.

Auch hier haben wir in der ersten Scene — zwischen D. Alvare und Argante — nichts als eine Übersetzung aus den *Fratelli Rivali*. Man vergleiche:

Porta II, 1.

D. Ign.

. . . . *come hai fatto aſpettarmi tanto, o Simbolo?*

Simb.

Come ſaprete quanto hò fatto in uoſtro ſeruigio, mi lodarete della tardanza: Sappiate, che incontrandomi con Don Flaminio, mi domandò con grande inſtanza di voi, & domandando io la cagion di tanta instanza, riſpose, che non voleua dirlo, ſe non à uoi ſolo: mi laſcia, e m'incontro con Panimbolo, il quale altreſi mi dimandò di voi, e pregandolo mi diceſſe, che coſa chiedeua da uoi, diſſe in Secreto che Don Flaminio haueua conchiuſo co'l Conte di Tricarico il matrimonio de la figlia, e che ui uuol dar 40. mille ducati, pur che foste andato a ſposarla per queſta Sera.

Rotrou II, 1.

D. Alvare.

Je perdois patience a ſi long-temps attendre.

Arg.

Le ſeruice important que ie viens de vous rendre
Me fera ſçauoir gré de mon retardement.

D. Alv.

Dy donc toſt.

Arg.

En deux mots; écoutés ſeulement.
I'ay proche du Palais rencontré voſtre frère,
Qui vous cherche (dit il) pour vne inſtante affaire
Dont (m'eſtant informé) ie n'ay pu rien ſçauoir,
Sinon qu'il m'a monſtré grand deſir de vous voir,
Et dit qu'en ce bonheur tout voſtre eſpoir conſiſte.

D. Ign.

Ohime! che pugnale è queſto che mi ſpinge nel Core? . . . . . .

Sim.

Io acciochè non ui trouaſſe prima di me e ui coglieſſe all'improuiſo, corro di quà corro di là, per trouarui; nè laſcio luogo, doue ſolete pratticar che non haueſſi cerco. Fra [16]) *tanto conſideraua ſra me ſteſſo cotal nuova, cado in penſiero, che ſia un fingimento di uoſtro fratello di scoprir* [17]) *l'animo uoſtro ſe stiate innamorato d'alcuna donna.*

D. Ign.

Buon penſiero per vita mia.

Sim.

Per chiarirmi di ciò, con non men ſubito, che ſpedito conſiglio me ne vò in caſa del conte di Tricarico, e non uedo genti, ne apparecchi di nozze. Piglio animo, & entro con iſcuſa di cercar don Flammio, e me ne vò inſin in cucina, e non ui veggio nè cuochi, nè guattari. Dimando di don Flaminio e mi riſpondono che è più di un meſe, che non l'han veduto; mi fermo, e veggio il cappellano; entro in ragionamento con lui, e mi dice che il conte questa mat-

I'ay (peu de temps apres) faict rencontre d'Egyſte,
Qui d'vne meſme ardeur s'eſt informé de vous.
„Quel party (diſoit-il) & que ſon ſort eſt doux!"
Et moy l'interogeant quel party ce peut eſtre:
„Elyſe, m'a-t-il dit est acquise à ton maiſtre.
Le Comte luy promet ce qu'il a ſouhaitté.
Pourueu que dés ce ſoir l'hymen soit arreſté."

D. Alv.

Que dis-tu? malheureux?

Arg.

Lors penſant en moy-meſme
D'ou leur naiſſoit ce zele & cette ardeur extréme. . . .

D. Alv.

Et bien.

Arg.

Ie n'en ay pu iuger d'autre raiſon
Sinon qu ils pretendoient par ceſte trahiſon
Lire dans vos ſecrets, ſonder voſtre penſée,
Et voir ſi quelque obiect a voſtre ame bleſſée.

D. Alv.

Ce penſer merueilleux marque ton iugement.

Arg.

Pour m'éclaircir enfin ſur ce raiſonnement,
Ie cours d'vne viſteſſe heureuſe autant que prompte,
(Comme inſpiré du Ciel) en la maiſon du Comte,
Où ie n'ay point d'abord rencontré l'appareil

[16]) Muzio: *Intrattanto*; wahrscheinlich wegen des gleich folgenden *„fra me ſtesso."*

[17]) Muzio verbessert *per iſcoprir*.

tina è gito a Tricarico à caccia e mi disse che molti giorni sono che del matrimonio più non si tratta, anzi stima che Don Flaminio vuol dargli la baia.	*Qui marque l'allegresse en vn dessein pareil:* *Nul ne s'offre à mes yeux, ie vays de place en place;* *La cuisine est deserte & le foyer de glace;* *Ie cours du bas en haut, descends du haut en bas.* *Et le concierge enfin, rencontré sur mes pas,* *M'a iuré, que d'vn mois il n'a veu Flaminie* *Qu'il croit de vos amours la memoire bannie,* *Qu'il ne s'en parle plus, & que depuis huict iours* *Le Comte est à Tarente.*

Die 2. Scene bietet einige Abweichungen. Rotrou oder vielleicht das französische Theaterpublikum wollte von alten Frauen als Vertrauten auf den Brettern nichts wissen. Daher musste sich die alte Tante Angiola einen Verjüngungsprozess gefallen lassen. Es wurde eine zierliche „*suivante*“ *Luscinde* (so im Text, auf dem Personenverzeichnis Lucinde geschrieben) daraus. Demgemäss erfuhr die Scene einige Umgestaltungen. Bei Porta keucht die Alte daher und spricht von der Last der Jahre. Rotrou hat das selbstredend weggelassen. Während ferner bei Porta D. Ignazio in dieser Scene zum ersten Mal mit Angiola spricht und sie um Befürwortung seiner Liebe bittet, setzte Rotrou, wodurch die Wahrscheinlichkeit der Handlung erhöht wird, einen länger gepflogenen Verkehr D. Alvare's mit der Soubrette Lucinde voraus. Trotz der dadurch nötig gewordenen Veränderungen des Dialogs ist wieder vieles wörtlich entlehnt.

Porta II, 2.	Rotrou II,2 (p. 24, Viollet-L.-D. IV. B. 575).
Angiola.	*Luscinde.*
. . . . Sappiate che se ben Caritia . . . è giouane, nasconde sotto quella sua Età acerba virtu matura, sotto quel capel biondo saper canuto . . . l'honore non li fà conoscer bisogno alcuno, . . . Onde non sperate che'l falso splendor d'oro ò di gioie le appanna gli occhi, ne co'l mostrarui uinto dalla sua bellezza di vincer lei etc. . . . perchè il uostro sperar sia vano e la mouerete piu tosto ad Odio che ad Amarui.	*. . . . .* *I'auois iusqu'auiourd'huy, vainement combattu* *Cette si rigoureuse & seuere vertu:* *L'honneur est vn bizarre & scrupuleux fantosme etc.* *Lusc.* *S'il m'ayme (a t'elle dit) auec mauuais dessein* *Il se peut épargner cette inutile peine;* *Cette amour ne luy peut acquerir que ma hayne.*

Auch in der kurzen 3. Scene, in welcher Don Alvare mit seinem Diener allein ist und seiner hohen Befriedigung über das ihm zu teil werdende Glück entzückten Ausdruck verleiht, ist Rotrou in der Hauptsache nur Übersetzer. Die Worte des Jünglings:

> *Quel mal peut-on, helas! souffrir plus dignement*
> *Qu'en l'acquiſition d'vn threſor ſi charmant?*
> — — — — — — — — — — — — —
> *Deſia l'air s'éclaircit, deſia de ſes beaux yeux*
> *Les rayons enflammés s'épandent en ces lieux.*
> *Voys-tu ſa belle main hauſſer la jalouſie?*

lauten im Original (Schluss der 2. Scene):

> *E che tempo piu degnamente potrà perderſi*
> *come nell' acquiſto di ſi degno teſoro?*

* * *

Già fuggono le tenebre dell'aria, ecco l'aurora, che precede la chiarezza del mio bel ſole, gia ſpuntano i raggi intorno, ueggio la bella mano, che con leggiadra maniera alza la geloſia.

In der 4. Scene — Celie und Don Alvare — finden wir wieder nichts als eine Uebersetzung der 3. Scene (des II. Aktes) der *Fratelli,* worin Rotrou den Dialog seines Vorbildes bald abkürzt, bald die Reden zu Tiraden ausspinnt.

Das gleiche Verhältnis bietet die 5. Scene (bei *Viollet-le-Duc* mit der 4. zusammengezogen), in welcher der Schluss der 3. ital. Scene nachgeahmt wird.

Porta II, 3. (p. 52).

D. Ign.

— — — — — — — — — —

Ahi che ſe prima ardeua, hor tutto auampo, che per non hauerla tanto tempo uiſta, i carboni, erano ſopiti ſotto la cenere. . . . .

Simb.

— — — — — — — — — —

D. Ign.

— — — — — — — — — —

Simb.

— — — — — — — — — —

D. Ign.

— — — — — — — — — —

Ma dimmi che ti par di lei?

Simb.

Ella è non men bella di dentro che di fuori: mirate con che bel

Rotrou II, 5 (p. 32 Viollet-Le-Duc IV. p. 581).

D. Alvare.

Et bien, qu'en iuges tu?

Arg.

Que vous en iugés bien.
Que son prix eſt ſans prix; qu'entre toutes les Dames
Cette vnique merueille eſt digne de vos flames,
Qu'en effect le dedans eſt conforme au dehors,
Et les graces de l'ame, aux ornemens du corps.
Auez vous remarqué l'adreſſe de vous rendre
Ce don qu'elle n'oſoit ny refuſer ny prendre?
Certes, ſi le preſent eſtoit riche & Royal,
I'en treuue le reffus encor plus liberal,

modo non hà uoluto accetar il uoſtro dono, ne rifiutarlo; e ſe il Dono era magnifico e reale, ella è ſtata più magnifico e reale à non laſciarſi uincere da tanta ingordiggia.

Et n'ay iamais qu'en elle admiré la prudence
De faire d'vn refus, vne magnificence.

D. Alv.

Si ie brulois tantoſt, c'est maintenant trop peu
Pour me bien exprimer que le terme de feu.

Auch die 6. Scene (bei *V.-le-Duc* die 5.) — D. Flaminie teilt die angebliche Zustimmung des Grafen seinem Bruder mit und Lucinde belauscht das Gespräch — die 7. Scene — Don Flaminie und Egyste — sowie die 8. — Lucinde's Monolog — sind dem Inhalte nach ganz, und dem Ausdrucke nach grösstenteils, aus den *Due Fratelli Rivali* (II, 4 und 5) entnommen. Mit Recht lässt Rotrou Lucinde ihren Monolog erst nach Don Flaminie's Entfernung halten, während Angiola den ihren am Schluss der 4. Scene, wo Don Flaminie und sein Diener noch anwesend sind, spricht.

In der 9. Scene (bei *Viollet-le-Duc* die 7.) hat Rotrou den Anfang der entsprechenden italienischen (Porta II, 6) — die Bemerkungen des alten Eufranone über seine Armut u. s. w. — weggelassen. Er lässt den Jüngling, mit Eufranone im Gespräch begriffen, auftreten. Der Greis hält eine ziemlich lange Rede über die Flüchtigkeit der Jugendneigungen und wie wenig diese ein dauerhaftes Glück zu begründen vermögen. Alles dieses sowie der folgende Dialog ist Porta in der bisherigen Weise entnommen. Der feurige Jüngling lässt nicht nach und erringt, wie bei dem Italiener, die Zustimmung des Alten. Von diesem aufgefordert, seine Verwandten über die Sache zu Rate zu ziehen, begiebt sich Don Alvare zum Vizekönig, um dessen Einwilligung zu erlangen. Der letzte Zug ist Zuthat des französischen Dichters; bei Porta fällt es dem Jüngling nicht ein, den Oheim zu fragen. Hiermit schliesst bei Rotrou der II. Akt. Die 7. Scene Porta's, in welcher Eufranone seine Gattin von dem Geschehenen unterrichtet und die 8., in welcher Simbolo Kleider, Juwelen und andere Geschenke überbringt, blieben unbenützt. Die 9. (und Schluss-) Scene ist in den Anfang des folgenden Aktes verschoben worden.

III. Akt.

Wie schon erwähnt, entspricht der Anfang dieses Aktes der Schlussscene des II. Aktes bei Porta. Rotrou hat aber zwei Scenen daraus gemacht. In der ersten beschwichtigt Egyste Don Flaminie's Besorgnis, dass der Bruder den ihm gespielten Streich bald entdecken werde, nur schlecht durch seine Vermutung, dass dieser „*coignoiſſant la fourbe vous la rend*". Tieferregt meint der Jüngling:

— si ie découurois qu'il esperast rien d'elle,
Peut-estre qu 'vn dessein & iuste & genereux
Jusqu'aux loix de l'hymen pourroit porter mes voeux.

Er fügt jedoch gleich hinzu:

Mais ie veux reietter cette crainte importune,
Et me promettre plus de ma bonne fortune.

Zu diesen Versen war offenbar Porta Vorbild; man höre:

D. Flam. *Jo uò far prima ogni sforzo, se posso indurla ad amarmi, e quando non mi riuscirà non mancarà ricercarla per moglie.*

Die Verse Rotrou's von „*L'honneur qu'au mauuais sort etc.*“ an bis zum Schluss der Scene sind seine Zuthat.

In der 2. Scene erfährt Don Flaminie von Ergaste, Euphraste's bestochenem Diener — dem Ersatz des Parasiten Leccardo — in kurzen Worten die Verlobung D. Alvare's mit Celie. Den grössten Teil der langen, derbkomischen italienischen Scene (8 Seiten), der sich darum dreht, wie dem betrunkenen Parasiten Wort für Wort seine Hiobspost entrissen wird, liess R. weg. Er benützte nur, wie ich gleich zeigen will, den Schluss:

Porta II,9 (S. 76).	Rotrou III,2 (p. 47, V-le-Duc 592).
D. Flam.	*D. Flam.*
M'hai uccifo m'hai morto, le tue parole mi son spiedi e spade che m'hanno mortalmente trafitto il Cuore.	*O de mes longs trauaux funeste euenement* *Tu m'as percé le coeur, tu m'as trauersé l'ame* *Et ce reste de vie est vn reste de flame* *Qui me suruit moy-mesme & qui ne s'esteint pas mesme* *Pour me la faire aymer, mesme apres le trespas.*
Lecc.	
— — — — — — — — — —	
Flam.	
— — — — — — — — — —	
Lecc.	*Erg.*
Al fin il mal bisogna sapersi che si possa rimediar a tempo; e diceuano che le nozze si faceuano domani all'Alba.	*Il vaus faut declarer toute la maladie* *Affin qu'on s'y prepare ou qu'on y remedie* *Ils recueillent demain le fruict de leurs amours.*
D. Flam.	*D. Flam.*
Tanto men spatio di tempo è dato alla mia uita . . . . *. . . . . Ahi, che da quel giorno maladetto, che la*	*D'autant moins tardera le terme de mes iours.* [18] — — — — — — — — — — — — — — — — — —

[18]) Die 8 folgenden Verse sind von Rotrou.

vidi, ho portato ſempre queſto ſoſpetto attrauerſato nell' alma; e come il condannato a morte ogni romor che ſente, ogni vſcio che s'apre, gli par il boia, che uenga, e gli adatti il capestro all collo: coſi ogni parola, ogni motiuo di mio fratello, mi parea che mi la toglieſſe etc.

— — — — — — — — —

Helas! depuis le iour qui veid naiſtre ma flame
J'ay touſiours, mal-heureux, eu ce soupçon dans l'ame,
Pareil au criminel qui ſçachant ſon arreſt,
Voit des yeux de l'eſprit l'echaffaut deſia preſt,
Et croit ſi quelqu'vn passe ou s'il s'ouure vne porte
Sentir deſia le coup que le bourreau luy porte.
Tel vn pas de ce traistre, vn mot, vn mouvement
Sembloit de mon malheur m'eſtre vn preſſentiment.

— — — — — — — — —

— — — — — — — — —

Pan.

Horsu facciaſi tutto il poſſibile, c'hauendo à morire, quando s'e fatto quanto humanamente può farſi, si muore più contento. Andiamo in palazzo, informiamoci del fatto. Leccardo trattienti di qua intorno, c'hauendo biſogno di te non habbiamo a cercarti. Va e uieni.

Egyste.[19])

— — — — — — — — —

— — — — — — — — —

Apres auoir tenté toute l'adreſſe humaine,
On en souffre la mort auecques moins de peine.
Venés; certain rayon commence à m'eclairer
Qui me deffend encor de rien deſeſperer;
Et toy preſte la main à ce dernier office
Tu peus plus que perſonne, ayder noſtre artifice
Suy nous.

Die erste Scene des III. italienischen Aktes, wo Panimbolo den teuflischen Plan zur Störung des Verlöbnisses entwirft, die 2. Scene, in welcher beide den Leccardo nicht ohne schwere Mühe dafür gewinnen, die 3., in welcher der Parasit den Capitano zu einem Rendez-vous bei Callidora einladet, die 4., wo der Parasit die Dienerin Chiaretta gewinnt und endlich die 4., in welcher der Immerhungernde den Verbündeten den Erfolg seiner Bemühungen berichtet, hat der Franzose unbenutzt gelassen. Die oben zitierten Worte Egyste's „*Certain rayon commence à m'eclairer etc.*" lassen den Zuschauer wohl ahnen, dass irgend eine Intrigue gegen D. Alvare ins Werk gesetzt werden wird, und die Mitwirkung Ergaste's ist auch ange-

[19]) Die ersten 9 Verse sind von Rotrou.

deutet, nämlich durch die Worte *Et toy preste la main etc.*, aber welches der Plan sei, erfahren wir — ohne Zweifel ist das dramatischer — vorerst nicht. An Stelle der ausgefallenen Scenen hat R. zwei dazu erfunden. In der 3. Scene beklagt Celie, welche von ihrer Zofe Lucinde die Unterredung der beiden Brüder, aber noch nichts von der Werbung D. Alvare's bei ihrem Vater Euphraste vernommen, in leidenschaftlicher Rede die vermeinte Untreue ihres Geliebten. Sie schämt sich, dem Jüngling so leicht geglaubt zu haben und möchte selbst nicht, dass ihre Schwester Ismène (Callidora) etwas davon erführe. Wie sie eben in längerer Tirade ihrer Vertrauten gegenüber den ganzen Schmerz über den an ihr verübten Verrat ausjammert und nahe daran ist, vor Schwäche umzusinken, tritt Ismène (4. Scene) ein und belauscht die letzten Worte. Als diese die Aufgeregte über die Ursache ihrer Schwäche befragt, so antwortet, schnell gefasst, für sie die Dienerin, sie sage eine Rolle her, die sie in einer Komödie zu spielen habe. Celie fängt die Idee auf und führt sie weiter. Sie giebt, etwas kühn, jedoch wirkungsvoll ihre eigene Geschichte der ahnungslosen Schwester als Inhalt des Stückes an. Ich kann mich nicht enthalten, einen Teil der Scene hier wiederzugeben:

Celie.

On m'engage a receuoir la foy
D'vn ieune Caualier, parent d'vn Vice-Roy,
Et presque au mesme instant de l'espoir qu'il me donne,
Pour vn nouuel obiet le traistre m'abandonne:
J'en reçois tout l'ennuy qui s'en peut conceuoir;
Vne sœur me surprend dedans ce desespoir.
J'y veux remedier: i'ay recours à la ruse,
Et feignant que ie feints en effet ie l'abuse.
C'est l'endroict de mon roole où c'en suis à present.

Ismène.

Le suiet en est beau.

Cel.

Mais il n'est pas plaisant.

Ism.

Non, ce commencement marque vn succes funeste
Qu'arrive t'il enfin?

Cel.

Je n'ay pas veu le reste.
Mais ie croy que la mort doit suiure cet ennuy.

Ism.

L'ouurage est-il nouueau?

Cel

La piece est d'auiourd'huy
Je crains bien d'y mal-faire.

Ism.

O la crainte friuole!

Cel.

Et plûſt aux dieux (ma ſœur) y feiſſiés vous mon roole.

Ism.

Je ne promettrois pas de m'en acquitter bien.

Ismène sagt jetzt der Schwester, dass ihr Vater sie erwarte. Celie eilt fort, nicht ohne Bangen, jener könnte etwas von ihrer Liebessache gehört haben.

Was die erste dieser eingeschobenen Scenen betrifft, so wollte Rotrou offenbar damit eine von Porta gelassene Lücke ausfüllen. Man erinnere sich, dass oben in der 4. Scene des II. Aktes bei Porta die alte Angiola das Gespräch der Brüder belauschte, das sie zu dem Glauben veranlasste, D. Ignazio meine es nicht ernst mit seiner Liebe zu Carizia. Sie war fortgeeilt, um es der Nichte zu melden. Vergebens erwartet man jedoch später, dass der Dichter nochmals darauf zurückkomme, oder dass das Lauschen irgend einen Einfluss auf den Gang der Ereignisse, auf die Verwicklung oder Entwicklung der Handlung habe. Angiola tritt gar nicht mehr auf und Carizia erst in der vorletzten Scene des Stückes. Wie ist diese Lücke zu erklären? Sollte der Dichter den Umstand vergessen haben? Schwerlich. Porta, dessen Grösse gerade in der geschickten Anlage der Intrigue, in der vortrefflichen Ausnützung der Situationen liegt, er hätte sich einen so groben Verstoss zu schulden kommen lassen? Gewiss nicht. Vielmehr scheint es, dass das Stück in einer inkorrekten und defekten Gestalt auf uns gekommen ist. Porta selbst veröffentlichte gar nichts[20]) von seinen poetischen Erzeugnissen. Gleichgiltig über ihr Schicksal überliess er sie seinen Freunden[21]), die sich Abschriften davon machten. So gelangten sie in die Hände aller Welt, besonders in die Hände von Schauspielern[22]), die sie nach ihrem Bedürfnis zustutzten. Irgend eine solche Abschrift aus 2. oder 3. Hand — vielleicht ein Theatermanuskript — kam in den Besitz des Buchhändlers, der das Stück zuerst druckte und dieser Druck diente wiederum späteren Drucken[23]) als Vorlage. In einem älteren Lustspiele Porta's, das unten ausführlich besprochen werden soll, findet man das gleiche Motiv des Lauschens, das dort sehr gewandt durchgeführt ist. Es liegt also die Vermutung nahe, dass das Lauschen überhaupt nicht in die „Fratelli Rivali“ hineingehört, wie es denn sehr gut zu ent-

---

[20]) Oder wenigstens keine Komödien; denn nach Napoli Signorelli (Storia etc. VI p. 231) zu schliessen, scheint er seine Tragödien selbst veröffentlicht zu haben.

[21]) Pompeo Barbarito, welcher 1591 Porta's Tragikomödie *la Penelope* herausgab, sagte in der Vorrede *a' lettori*: „*L'opere di Poeſia di queſto valent' huomo ſon così poco ſtimate da lui medeſmo che compiacendone ſpeſſo i ſuoi amici ſi veggono diſperſe per le mani d'ogniuno.*“

[22]) An anderer Stelle gedenke ich hiervon ein interessantes Beispiel zu geben.

[23]) Der Text der jüngsten Ausgabe von 1726 (G. Muzio) beruht ganz auf der oben erwähnten Ausgabe des Ciotti.

behren ist, und der Abschreiber, dem die Idee wohl sehr gefiel, ergänzte es nach dem Vorbilde jenes älteren Stückes. Jedoch, wie dem auch sei, Rotrou merkte die Lücke und suchte sie auszufüllen, was ihm recht wohl gelang. Wir werden unten sehen, wie er das Motiv weiter verwertet.

Was die Idee vom Lernen einer Rolle betrifft, so ist sie zwar etwas bei den Haaren herbeigezogen, aber geistreich durchgeführt. Leider ist sie nicht Rotrou's Eigentum. Er entnahm sie einem spanischen Stücke, das er gerade bis auf die entsprechende Scene und den opernhaften Schluss ziemlich getreu in einem eigenen Drama kopiert hatte. Allerdings ist bei dem Spanier die Idee besser motiviert, indem die Personen eben wirklich eine Komödie *(Piramo y Tisbe)* einstudieren. Zwei Liebende, welchen die Hauptrollen zufallen, benützen die Gelegenheit, um über ihre Herzenssache zu sprechen, indess eine Eifersüchtige lauscht. Auf ihre wütende Frage: *„Que es esto?"* erhielt sie die ruhige Antwort: *„Estauamos ensayando"*. Ich werde auf das Stück wieder zurückkommen, wenn ich mich mit den spanischen Quellen Rotrou's beschäftige.

In der kurzen 5. Scene — D. Alvare und sein Diener freuen sich, den Täuscher getäuscht zu haben und jener erwähnt, dass er die Zustimmung des Oheims zu seiner Heirat *„quoi que auec quelque peine"* erlangt habe — kommt Rotrou wieder auf Porta zurück und zwar schliesst er sich dessen 6. Scene des III. Aktes an. Hiervon benutzte er jedoch nur den Anfang. Den grössten Teil der italienischen Scene, der die Ungeschicklichkeit des Avanzino und deren mutmassliche Folgen behandelt, hat Rotrou mit Recht weggelassen, da, wie bereits oben bemerkt, dieselbe thatsächlich keine Folgen im Verlaufe der Handlung nach sich zieht.

Zuthaten Rotrou's sind die 6. und 7. (bei *Viollet-le-Duc* eine Scene), sowie ein Teil der 8. Scene. In der 6. Scene kommt Egyste atemlos auf die Bühne, indem er vorgiebt, seinen Herrn zu suchen, dem er einen Brief seitens des Grafen von Tarent zu überbringen habe. „Der Graf ist also gar nicht hier? bemerkt D. Alvare; wie hat er denn mit Don Flaminie am Morgen das Heiratsprojekt abschliessen können?" „Brieflich", ist Egyste's schnelle Antwort. Hierauf versetzt D. Alvare, es sei ihm zu Ohren gekommen, dass weder der Graf noch seine Tochter anwesend seien, daher habe er glauben müssen, dass man ihn nur foppen wolle. Er habe sich deshalb mit Celie verlobt. Das Folgende wollen wir aus dem Munde des Dichters selbst hören:

Egyste.
Qui? la fille d'Euphraste?

D. Alvare.
Ouy, ce naiſſant Soleil.
Ce miracle d'amour, a nul autre pareil,

Egyste.

Adiouftés, cette fille en vertu fans feconde,
Et fi riche & fi fage en l'eftime du monde.
Ha! Dieu!

D. Alvare.

La cognois-tu? tire moy de foucy.

Egyste, Riant et s'en allant.

Je la cognois fort bien & voftre frère auffi.

Mit diesen Worten entfernt sich der Schurke und lässt den armen Liebhaber in stets wachsender Aufregung zurück. Damit ist der teuflisch angelegte Plan in raffinierter Weise begonnen. Der erste Funke des Argwohns ist in die Brust des Jünglings geworfen. Ohne eine perfide Absicht zu haben, trägt Argante (7. Scene) durch seine Reden, seine Mahnungen noch dazu bei, den Argwohn zu verstärken:

Je ne fçay pas, pour moy, quel myftere fe paffe
Mais ce qu'il nous a dit, en effet m'embaraffe.

Wohl sagt Don Alvare anfangs:

— — *le feu n'est pas pur comme Celie eft pure;*

allein der unglückliche Jüngling findet nicht Zeit, sich das herrliche reine Bild seiner Geliebten zu vergegenwärtigen und das Ungeheuerliche eines Verdachtes vor demselben in Nichts zerrinnen zu sehen. Schon naht (8. Scene) der wackere Bruder; denn dem Schlachtopfer darf keine Zeit bleiben, sich dem fürchterlichen Trug zu entreissen. Don Flaminie sucht sich zuerst bei dem Bruder von dem Verdachte der Lüge zu reinigen, welchen die Angelegenheit mit der Grafentochter auf ihn geworfen hatte; denn wie kann er sonst hoffen, dass der von ihm angezettelte Verrath Glauben finde. Schon Egyste mit dem Briefe hatte die Sache eingeleitet. Jetzt sagt D. Flaminie:

Je croyois que le Comte auant la fin du iour,
Comme il m'auoit mandé, dûft eftre de retour;
Mais il faut que depuis quelque affaire importante
Ayt remis fon depart & l'arrefte a Tarente.

D. Alvare erwidert, dass allerdings ein Verdacht bei ihm aufgetaucht sei und dass er infolgedessen sich anderwärts habe fesseln lassen. Mit verstellter Gleichgiltigkeit bemerkt D. Flaminie, dass die neue Wahl, bei des Bruders gesundem Urteil, gewiss den Beifall aller Welt finden werde; dann kommt er, ohne nach dem Namen der Erwählten zu fragen, nochmals auf das erledigte Heiratsprojekt zurück, indem er dem Bruder jenen angeblich vom Grafen erhaltenen Brief zu seiner Rechtfertigung übergiebt. [24])

---

[24]) Sowohl die Originalausgabe als auch *Viollet-le-Duc* bedürfen in der 8. u. 9. Scene (bezw. 7. u. 8) der Ergänzung und Berichtigung. Am Schlusse der 8. (bei *V.-l.-D.* der 7.) Scene zwingen die Verse Don Flaminie's:

Mais peut-estre ay-je encor ce qui me iustifie:
Voyés si i'ay pas lieu de l'attendre ce soir

zu der Annahme, dass er seinem Bruder hierbei einen vom Graf von Tarent

Während D. Alvare einen Blick darauf wirft, erscheint plötzlich D. Flaminies Helfershelfer Ergaste (Sc. 9) und übergiebt letzterem ein Schreiben. Don Alvare, der in Ergaste einen Diener aus dem Hause seiner Geliebten erkennt, hat den Vorgang wohl beobachtet und wird stutzig. Bange Ahnungen, böse Zweifel peinigen ihn. Des Bruders verstelltes Entzücken — dieser umarmt Ergaste — seine an den Diener gerichteten Worte:

Tu la peus asſeurer d'vne fidelité
Sans exemple etc.

steigern den Affekt und nur mit Mühe rafft er sich nach Ergaste's

---

angeblich erhaltenen Brief giebt. Dass dies geschehen ist, wird durch seine Frage in der 10. Scene:

Et bien qu'auez vous veu? vous auançois-ie rien
Et vous ay-ie flatté d'vne fauſſe eſperance

bestätigt. Es fehlt also die Bühnenweisung, etwa „*il luy donne une lettre*". Der Anfang der 9. Scene lautet in der Originalausgabe:

Ergaste A D. Flaminie
Je vous cherchois, Seigneur.
D. Flaminie Receuant la lettre
O rare teſmoignage
Des ſoings continuels, où mon amour t'engage
Mais dy moy, ie te prie.
D. Alv. Ayant leu la lettre
Importuns mouuements!
Funeſtes meſſagers! triſtes preſſentiments
Que vous me menaces d'vne extreme diſgrace! etc.

Viollet-le-Duc druckte den Anfang in folgender Weise ab (S. Scene.):

Ergaste, à don Flaminie en lui remettant une lettre
Je vous cherchois, seigneur.
D. Flaminie.
O rare témoignage etc.
(Il donne la lettre à don Alvare)
Don Alvare, après avoir lu
Importuns mouvemens etc.

Viollet l. D. glaubt also, dass *D. Fl.* den eben von *Ergaste* empfangenen Brief, noch ehe er ihn selbst gelesen, *D. Alvare* giebt. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verfahrens, passen die Worte, die *D. Alvare* nach der Lektüre spricht, in keiner Weise zu dem schrecklichen Inhalt des Briefes. Wie könnte ferner zwischen den Brüdern noch ein ruhiges Gespräch gedacht werden, nachdem der Betrogene den Namen seiner Geliebten am Schlusse einer so niederträchtigen Epistel gelesen hätte. Ausserdem geht aus den Worten des *D. Fl.* weiter unten: *Tenés par cet escrit, que vous m'auës vu rendre etc.* womit die Vorlesung des Briefes eingeleitet wird, deutlich genug hervor, dass die Uebergabe desselben an den Bruder erst jetzt erfolgte. Meine Vermuthung geht also dahin, dass

1. am Anfang der 9. Scene nach *Ergaste* die Worte „*tenant vne lettre*" (wie zu Aufang der 6. Scene desselben Aktes bei *Egyste*) zu setzen und
2. *D. Alvare ayant veu la lettre* statt . . . *leu l. l.* zu lesen ist.

Die Worte *Don Flaminie's* „*Mais dy moy etc.* sind — worüber uns sowohl die *edit. princ.* als *Violl. l. D.* im Zweifel lassen — an *Ergaste* gerichtet, mit dem sich der Jüngling abseits begiebt und während *D. Alvare's* Rede den Brief — zum Scheine — liest.

Weggang (16. Scene) zu einer scheinbar ruhigen Bemerkung über D. Flaminie's „*bonnes fortunes*" auf. Nachdem ihm D. Flaminie im gleichgiltigsten Tone darauf geantwortet, fällt ihm auf einmal ein, nach dem Namen der Braut zu fragen. Was nun folgt, sei hier aus dem Original wiedergegeben.

D. Alvare

J'efpoufe peu de bien, mais beaucoup de nobleffe,
La vertu mefme au refte & la mefme beauté.

D. Flaminie

Ce sont trois grands appas a voftre liberté,
Et des noeuds dont l'amour bien aysement nous lie

D. Alv.

Je l'efprouue, en effect.

D. Flaminie

Vous l'appellés?

D. Alv.

Celie.

D. Flam.

Fille?

D. Alv.

D'vn caualier, dont Euphrafte eft le nom.
Pauure quant aux moyens, mais d'illuftre maifon.
D'où naift cette furprife & cette violence?

D. Flam.

A mon étonnement; pardonnés mon filence.
Certes il eft bien vray.

D. Alv.

Quoy.

D. Flam.

Que l'opinion
Faict les prix & les choix, bien plus que la raison.
Quoy! ne fçaués vous rien de l'infame commerce
Que la neceffité chez ces filles exerce.
Et que leur reuenu ne confifte qu'au fruict
Que leur lafciueté, touts les iours leur produit?

D. Alv.

Je pardonne a mon fang, mais tout autre qu' vn frere . . .

D. Flam.

Si vous vous confeillés auecques la cholere,
Vous donnerés bien moins à la raifon qu'aux fens,
Et voftre aueuglement vous durera long-temps.
Mais ce que ie vous dis, n'est point vne impofture;
La verité vous parle auecques la nature;
Et puifque, pour tenir la bride a vos defirs,
Il me faut renoncer, a mes propres plaifirs,
Tenés, par cet efcrit, que vous m'aués veu rendre,
Et qu'auant ce difcours i'auois peine à comprendre,

Appreues le ſuiet de mon eſtonnement,
Et voyés ma franchiſe & voſtre aueuglement.

D. Alvare **Lit la lettre**

Ceſt auiourdhuy, mon cher Flaminie, que i 'apprendray, ſi m'ayant tant de fois iuré voſtre foy, vous me tiendrés voſtre parole & me repareres mon honneur. Vn home de merite, qui vous touche de pres & qui vous eſt ègal en tout, m'honore de ſa recherche, & i'ay bien voulu l'entretenir d'eſperance, pour vous faire voir que vous n'eſtes pas ſeul qui m'aymés. Venez me dire ce ſoir, si vous eſtes aſſez perfide pour m'oſter l'vn & l'autre & ſi agant parole de tous deux, ie ne dois rien eſperer de pas vn. Voſtre Seruante Celie.

Trotz dieser Zeilen, welche nicht verfehlen, auf D. Alvare's bereits erschüttertes Vertrauen zur Geliebten mächtig zu wirken, ist der Jüngling doch nicht völlig überzeugt, denn er sagt sich: „*Mon frere eſt mon autheur, mais ſouuent mon riual.*" Jetzt erbietet sich D. Flaminie, wie bei Porta, ihn durch den Augenschein zu überführen.

Man muss es Rotrou lassen, dass er in den letzten Scenen sein Vorbild übertroffen hat. Die Intrigue ist bei ihm viel feiner, spannender durchgeführt, die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge erheblich gesteigert. Die Art und Weise, wie D. Alvare zum Glauben an die Untreue seiner Celie verleitet wird, zeugt von grosser Kunst, von wirklicher Kentnis des menschlichen Herzens. Don Flaminie und sein Diener Egyste könnten beinahe bei dem Jago des grossen Briten in die Schule gegangen sein.

Doch hat R. auch in dieser Scene Porta einigermassen benutzt, so z. B. die folgenden Stellen (Porta III, $_7$):

D. Ign. *Hò tolto una gentildonna, pouera ben sì, mà nobiliſſima: ma la ſua nobilità è auanzata di gran lunga dalla ſua ſoma bellezza e l'vn e d'altra dallaoneſtà e da gli honorati coſtumi.*

D. Flam. *Hor ueramente le coſe non ſono com 'elle ſone, mà come le ſtima chi le poſſiede.*

D. Flam. *Hor non ſapete voi, ch'ella col far di ſe copia ad altri, dà da uiuer alla ſua caſa, la qual è più pouera di quate ne sono etc.*

Der Gedanke zu dem bei Porta fehlenden fingierten Brief mag R. durch das spanische Drama eingegeben worden sein, wo Briefe ja bekanntlich eine grosse Rolle spielen.

Mit der 10. Scene beschliesst R. seinen III. Akt. Alle anderen nachfolgenden Scenen des Italieners, also der Monolog Eufranone's (8. Sc.) und des Capitano (9. Sc.) und die beiden Nachtscenen (Sc. 10 u. 11) vor Eufranone's Hause blieben unbe-

rücksichtigt. Dass Rotrou uns den nächtlichen Trug vor dem Hause Carizia's nicht vorführte, zeugt — es sei auf das ganz gleiche Verfahren Shakespeare's in *Much ado a. N.* verwiesen — dafür, mit welch richtigem dramatischen Verständnis der Franzose zu Werke gegangen ist.

IV. Akt.

Diesen Akt eröffnen ganz wie in den „*due Fratelli Rivali*" D. Alvare und sein Diener Argante. Es ist Morgenszeit. Der Jüngling, in furchtbarer Aufregung, ist gekommen, die Schande seiner Braut zu offenbaren. Vergebens warnt ihn sein vorsichtiger Diener. Der Anfang der Scene ist von Porta kopiert, nur die letzten Worte des wütenden D. Alvare sind von Rotrou hinzugethan, um einen Ersatz für die ausgefallenen Scenen 10 und 11 des vorigen Aktes zu bieten. Der französische Dichter dachte sich die bei Porta etwas complizierten Vorgänge der verflossenen Nacht einfacher. D. Alvare sagt:

Si-tost que ſur le ſeüil il aduança ses pas,
La porte au meſme inſtant ne s'ouvrit-il pas?
Ne fut il pas reçeu par l'vn des domeſtiques?

Auch in der nächsten Scene — Euphraste und D. Alvare — lehnt sich R. wieder an sein Vorbild an, doch findet man hier einzelne selbstständige Zusätze. Euphraste z. B. tritt auf und, ohne von D. Alvare's Absicht etwas zu wissen, ist er auf Schwierigkeiten von dessen Seite gefasst; denn Lucinde hat ihm erzählt, was sie erlauscht hat. Rotrou verstand es also, jenes Motiv geschickt fortzuspinnen, das bei Porta, wie wir sahen, ganz ausser Verbindung oben vorkam. Die ganze Scene ist bei R. würdiger und poetischer gehalten. Frei übersetzt sind beispielsweise folgende Stellen:

Porta IV,2	Rotrou IV,2 (S.75 V. L. D. S. 611):
Eufr.	*Euphr.*
. . . *ma che coſe infami hauete udite di lei?*	— — — — — — — — — *De quoy dit on encor qu'elle ayt ſoüillé ſa gloire?*
	D. Alv.
	D'vn commerce honteux que i'eusse eu peine a croire.
D. Ign.	*Euphr.*
Quelle che non harei mai credute.	*Touſiours quelque enuieux ou quelque eſprit mal ſain* *Tasche à rompre le cours d'vn honeſte deſſein,*
Eufr.	
Nelle coſe degne & honorate ſi trapone ſempre mordace lingua.	*Et ne pardonne pas à la plus belle vie.*

D. Ign.	*D. Alv.*
Qui non mordace lingua, ma gli occhi istessi furon testimonij del tutto.	*Je n'ay creu que mes yeux, exempts de cette enuie.*
	Euphr.
	C'est souuent trop encor que de croire ses yeux,
Eufr.	*Et la terre n'est pas plus distante des Cieux*
Ne in cosa cosi lontana dall' esser di mia figliuola dourebbe un par uostro creder a gli occhi suoi che ben spesso s'ingannano.	*Que ce vice éloigné de l'honneur de ma fille,*
	— — — — — — — — —
	Quel oeil atteint si loing & voit si clairement,
	Qui ne pûst s'abuser par cet eloignement?

Nachdem der Greis verzweifelt (*desperé* sagt ausdrücklich die Originalausgabe[25]) ins Haus geeilt und den Jüngling über seine blutige Absicht nicht im unklaren gelassen, bleibt dieser (3. Scene) unbeweglich [25]) vor Schrecken zurück. Gleich Simbolo am Schlusse der 2. Scene und zum Teil mit denselben Worten, macht Argante seinem Herrn Vorhalt über seine rasche Handlungsweise. Während jedoch bei Porta Herr und Diener wie zwei böse Schuljungen, die etwas Schlimmes angestellt haben, schleunigst die Flucht ergreifen, als sie Geschrei im Hause vernehmen, verweilen sie hier noch in mitleidiger Absicht. D. Alvare will erst den Diener schicken, um *„en faueur du sexe“* den Arm des wütenden Vaters zu hemmen. Im nächsten Augenblick entschliesst er sich, ihr selbst zu Hilfe zu kommen. Er ruft: (IV,3 S. 79 V. L. D. IV S. 613)

C'est à moy d'arrester le bras que i'ay poussé,
A moy de retenir le traict que i'ay lancé;
Mon feu n'est plus si vif, mais helas! s'il ne brule,
Il n'est pas bien éteint, quoyque ie dissimule;
Et s'arracher du coeur vne si forte amour
N'est pas, quoy qu'on en die, vn ouurage d'vn iour.
Je hay Celie infame & Celie infidele,
Mais la vertu n'est pas tout ce que i'aymois d'elle;
Elle conserue encor, auecques sa beauté
L'empire qu'elle auoit dessus ma liberté.
Suiuons ce furieux, détournons son enuie
La main qui la tueroit m'arracheroit la vie.

[25]) Viollet-le-Duc hat diese Angabe sowie die bei D. Alvare in der nächsten Scene beigegebene „D. Alvare *Comme immobile*“ ohne Fug und Recht weggelassen.

Doch gleich übermannt ihn die Wut wieder, die erlittene Schmach ist zu tief in seine Seele eingedrungen und aus Furcht, dass die Liebe schliesslich noch den Sieg davontragen könnte, entfernt er sich mit seinem Diener. Diese treffliche Scene ist, mit Ausnahme einiger Verse am Anfang, Rotrou's unbestrittenes Eigentum. Die 3. Scene des Italieners fiel bei Rotrou weg. Dass der feinfühlende Franzose den schmutzigen Auftritt zwischen Chiaretta und dem Capitano auch dann unbenutzt gelassen hätte, wenn die beiden Personen Aufnahme in sein Stück gefunden, darf man wohl als sicher annehmen.

In der 4. Scene schliesst sich R. wieder an Porta an. Das saubere Pärchen D. Flaminie und Egyste freut sich des gelungenen Bubenstückes, aber der Herr nicht ohne Vorahnung des ihn treffenden Strafgerichts. Doch hat R. noch eine andere Scene des Italieners mit hereingezogen, nämlich die 1. des III. Aktes. Wie wir oben sahen, machte der französische Dichter an der entsprechenden Stelle keinen Gebrauch davon. Der Zuschauer hörte nichts von dem verruchten Plan, durch welchen das Glück des Liebespaares gestört werden sollte, er erfuhr nicht, wer der schändliche Erfinder desselben war, er sah nur die Intrigue nach und nach zur Ausführung kommen. Der Charakter D. Flaminie's erschien dadurch viel gehässiger als bei Porta. Dieser hatte wenigstens gezeigt, dass der Jüngling nicht ohne Sträuben sich zu der schwarzen That verstand, dass sein Diener seine ganze Sophistik aufbieten musste, um ihn dafür zu gewinnen. Und konnten wir auch nicht umhin ihn zu verdammen, so waren doch mildernde Gründe für ihn vorhanden. Rotrou mochte gefühlt haben, dass er, um die Handlung spannender zu gestalten, seinen D. Flaminie etwas zu stiefmütterlich behandelt hatte. Er versucht es, das Versäumte hier nachzuholen und lässt ihn zu Egyste sagen (IV, 4. S. 80 f. V. l. D. S. 615):

Il eſt vray — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Que de tous ces détours toy ſeul fus l'inuenteur,
Qu' Ergaſte, comme moy, n'en fut qu' executeur;
Que m'auoir introduit au logis de ſon Maiſtre,
Feint le mot de ſignal, entrouuert la feneſtre,
Et ſi bien ſecondé toute l'inuention,
N'eſtoient que des effets de ton instruction.
Enfin par ton moyen ie me treuue à la veille
De pouuoir poſſeder cette aymable merueille,

* * * * * * * * * * * *

Et ie trouue en effet que cette trahiſon
Repugne aux bonnes moeurs, au ſang, à la raison,
Que mon frère aura lieu de vanger ſon offenſe,
Et que ceſte action n'admet point de defenſe.

Egyste.

Et moy i'appelle vn traict de cette qualité
Vne ruſe, vn bon tour, vne ſubtilité.
Alors qu'on recognoiſt ſes forces inutiles,
On a recours à l'art & l'on ſurprend les villes:
En toute guerre enfin la ruſe eſt de ſaiſon;
Y feindre eſt ſtratagéme & non pas trahiſon;
Et comme d'vne ville, ainſi d'vne maiſtreſſe;
N'importe qui l'acquiere, ou la force, ou l'addreſſe.
Les noeuds de vostre hymen repareront aſſés
Et l'eſpoir & l'honneur que vous luy rauiſsés.

Hiermit vergleiche man die erwähnte Scene Porta's (III, 1) und speciell für die zweite Hälfte der Verse folgende Stellen:

D Flam.: . . . . *facendo un coſi gran tradimento, con che faccia comparirò più mai fra Caualieri honorati? mio fratello arderà di ſdegno contro di me, e ci uccideremo inſieme.*

Pan.: *Noi lo battezaremo più toſto un generoſo inganno . . . Ad un'amante è lecito vſar ogni atto indegno di Caualiero . . . Non ſi prendono molte città e Castelli per tradimenti? e pur non tradimenti, ma stratagemmi militari ſi chiamano . . . . . Voi per diuerſe uie aſpirate alle nozze di Caritia . . . . . .*

Man wird fühlen, dass es R. nicht recht gelungen ist, D. Flaminie's Thun im milderen Lichte zu zeigen. Diese nachträgliche Reue verhallt ziemlich wirkungslos an den Ohren der Zuhörer. Man hätte gewünscht, dass R. — immerhin ohne den Plan vorher wissen zu lassen — uns das Widerstreben des Jünglings und die beschönigenden Reden seines Dieners vor der That gezeigt, oder wenigstens in dieser letzten Scene, mittelst eines sehr nahe liegenden Kunstgriffs angedeutet hätte, dass D. Flaminie nicht ohne schweren Kampf auf die Schurkerei einging.

Die 5. Scene — Ergaste berichtet D. Flaminie den tragischen Vorgang in Euphraste's Hause — ist von der 5. Porta's mit erheblichen Kürzungen ebenfalls nur kopiert. Rotrou weicht jedoch in einem Punkte inhaltlich davon ab. Bei Porta fällt Carizia, niedergeschmettert von der Wucht der sie treffenden ungeheuerlichen Anklage, anscheinend todt nieder, noch ehe sie der Dolch ihres rasenden Vaters treffen konnte. Rotrou dagegen, sei es, dass ihm das nicht sehr wahrscheinlich vorkam, sei es, dass er eine grössere theatralische Wirkung erzielen wollte, lässt Celie durch den Dolchstoss des Vaters tödtlich verwundet werden. Die Abweichung des französischen Dichters ist dieses Mal schwerlich als eine Verbesserung anzusehen. Es lag gewiss kein Grund vor, noch den Dolch wirken zu lassen, wo die entsetzliche Beschuldigung schon die erforderliche Wirkung erzielen musste.

Die 6. Scene — Flaminie gesteht seinem Bruder seine Schandthat — ist abermals mit bedeutenden Kürzungen dem Italiener entlehnt.

In der 7. Scene lässt Rotrou die beiden Brüder ihr Leben Celie's Vater als Sühne für die schnöd Verläumdete anbieten, während Porta nur D. Flaminio mit Eufranone zusammenführte. Trotz dieses Unterschiedes zeigt sich der Franzose auch hier als Uebersetzer; man vergleiche:

Porta IV,7:	Rotrou IV,7 (S. 88 ff. V l. D. S. 621):
Eufr. . . . *che uoglion coſtoro? forſe rividermi la rimaſta figliuola?*	*Euph.* *Que voulés vous, cruels? par quelque aduis funeſte* *Couſter encor la vie à celle qui me reſte?* — — — — — — — — —
D. Flam. . . . . . *Jo essendo ardentemente innamorato della bellezza, ma assai più dell' honestà di Camitia e veggendo che mio fratello m'haueva preuenuto à torſela p. moglie, l'invidia, l'amor, la geloſia, facendo lor' ultimo sforzo in me l'infamai appreſſo lui acciochè egli rifiutandola, per honorar la ſua fama me la toglieſſe io per moglie e Leccardo noſtro ſeruo di caſa m'aperſe la porta di notte.*	*D. Flam.* . . . . . . *ie suis ce traiſtre,* *Cet amant non aymé, qui me vantay de l'eſtre,* *Et qui depuis six mois charmé de ſa beauté,* *Mais beaucoup plus encor de ſon honneſtete,* *Me la voyant rauie & promise à mon frère,* *Ay de tous les deſſeins que la rage peut faire,* *Et que peut conceuoir vn eſprit amoureux,* *Suiuy le plus damnable & le plus malheureux:* *Egalement atteint & d'amour & d'enuie,* *A cet heureux rival ie diffamay ſa vie,* *Et le secours d'Ergaſte aida ma trahiſon.*
Eufr. *O Dio a che ſorte d'huomini ho dato in guardia la casa mia.*	*Euphr.* *Au ſoing de qui, vous[26]) Dieux, commets-ie ma maison!*

* * * *

26) *Viollet-le-Duc* änderte ab „*grands dieux*".

Porta.	Rotrou.
D. Flam.	*D. Alvare*
Eufranone, ascoltate di gratia	*. . . Euphraste, écoutés moy, de grace.*
Eufr.	*Euph.*
Non voglio ascoltar più . . . . Ma perche i Caualieri d'honore sogliono difendere & non opprimere gli honori delle donne ui priego, se le rationi diuine & humane ui muouono punto, fate che quella bocca che l'haue accusata quella l'escusi. . . . . andate a[27]) palazzo dinanzi al vicerè . . racontate la verita etc.	*Que gaigne d'écouter qui n'espere plus rien? Tout ce qui peut lauer son honneur et le mien, Si de vostre forfait quelque remords vous touche, Est que, vous accusant de vostre propre bouche, Vous nous iustifiés deuant le Vice-Roy etc.*

Mit dieser Scene schliesst bei R. der IV. Akt. Die letzte Scene des Italieners, in welcher der Parasit von den Schergen geholt wird, blieb also unbenützt.

V. Akt.

Auch in diesem Akte verfährt Rotrou in der Hauptsache nur als Übersetzer. In der 1. Scene weicht er von seinem Vorbild dadurch ab, dass er beide Brüder gleich von Anfang an anwesend sein und beide vom Oheim den Tod erbitten lässt. Als der Vizekönig dem Alten den Vorschlag macht, durch eine Verbindung zwischen Ismène (Callidora) und einem seiner Neffen die Sache gütlich beizulegen, so sind beide Neffen bereit dazu. Rotrou hilft sich nun dadurch heraus, dass Euphraste Don Rodrigue bittet, zwischen beiden eine Wahl zu treffen. Dieser wählt D. Flaminie

Puisqu'il s'agit icy d'vn acte de iustice
Il faut au plus coupable ordonner le supplice.

Euphraste eilt hinweg, um die Tochter herbeizuholen. Gleich nach seinem Weggang bricht der Streit zwischen den Brüdern los ganz wie bei Porta. Rotrou hat also die 1. und 2. Scene des Italieners zu einer einzigen zusammengezogen. Sie hat bei ihm an Lebendigkeit gewonnen. Für die fast wörtliche Übereinstimmung der beiden Dichter mögen folgende Citate sprechen:

Porta V,1:	Rotrou V,1:
Eufr.	*Euphr.*
Signor Vicerè, chi non sa reggere e comandare a suoi affetti,	*Seigneur, qui n'est pas iuste en ce degré suprême,*

[27]) Die Ausgabe von G. Muzio hat *in palazzo*.

laſci di reggere e comandar agli altri, nè si deue prepor la natura alle leggi: poro non douete far torto a me, perchè coſtoro ſieno a uoi congionti di Sangue e di Amore.

Et qui ne ſe ſçait pas commander
à ſoy-meſme,
Mette en ſon tribunal vn plus iuſte
que luy
Et ne s'ingere pas de gouverner
autruy.
Vne vertu ſincere, vne ame droicte
& pure
Ne doiuent pas aux loix preferer
la nature;
Comme oncle plaignés-les, mais
comme Vice-Roy
Vous deués eſtre égal & pour eux
et pour moy.
— — — — — — — — —

D. Rodr.

— — — — — — — —

D. Rodr.

— — — — — — — — —

D. Flam.

Giudice, non Zio, io vengo ad accuſar me steſſo: ho infamata ed uciſa l'amante mia. Non chiedo pietà, nè perdono; uſate meco le uoſtre ragioni: datemi tanti supplicij quanti ne può soffrir vn reo: può con preſta . . . . morte purgar gli errori che per me ſon auuenuti.
. . . .

D. Flam.

Donc, non plus mon parent, mais
mon Prince & mon Juge,
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
J'ay faict vn pere autheur du
meurtre de ſa fille,
J'ay taché d'vn faux bruit vne
illuſtre famille;
Purgés ſa bonne odeur du ſang
qui la corrompt,
Et perdés l'affronteur pour reparer
l'affront.

D. Rodr.

Non ſi deue condannar a morte chi ſommamente deſia di morire etc.

D. Rodr.

A ceux à qui la mort eſt vn obiet
d'enuie
Il faut pour les punir leur ordon-
ner la vie. etc.

* * * * * * *

Der letzte Teil der Scene ist etwas freier im Dialog, doch finden sich auch hier übersetzte Stellen, wie z. B.:

D. Ign.

Prima, hauendo io ingiuriato Eufranone, a me tocca la sodisfattione togliendo io la rimaſta

D. Alvare[28]

— — — — — — — — —
C'eſt a celuy de nous qui fiſt
l'affront au pere,

[28]) Die Originalausg. giebt durch ein Druckversehen diese Worte Don Flaminio, *Viollet-le-Duc* hat den Irrtum berichtigt.

ſorella. — — — — — appreſſo, reſtando io offeſo da ſuoi inganni e uituperevoli frodi, a me tocca di ſacerbarmi il dolore con le nozze dell'altra ſorella — — — — — Egli che con tanta ſceleratezza ha turbato il tutto ſarà rimunerato, & io uerrò offeſo, che hò operato bene. Ne conuiene ad un uccifor della ſorella, che diuenga marito dell'altra — — —

D'en reparer l'iniure & de luy satisfaire
Par ces feux & ces fers que vous luy deſtinés;
Et vous m'ostés mon droict, si vous l'y condamnés
Après que par sa fourbe il m'a rauy l'aiſnée,
Voudroit-il m'enuier ce ſecond hymenée,
Et pour perpétuer ſon crime & mon malheur,
Diſputer ce remede a ma iuste douleur?
Je n'ay faict que l'erreur, il a commis l'offence
Et i'auray le ſupplice & luy la recompenſe.
Vous le croyés punir & ſa punition
Seroit vn digne prix d'vne bonne action.
L'aſſaſsin d'vne ſoeur ſera l'eſpoux de l'autre.

* * * * * * *

D. Flam.
— — — te lo giuro da quel che sono.

D. Ign.
D'ingannatore e di traditoro.

D. Fl.
— — — — se questo che hò fatto per amore ſi ha da chiaamar tradimento diffiniamolo con l'armi.

D. Flam.
Vous ſçaués qui ie ſuis.

D. Alv.
Vn impoſteur, vn traiſtre.

D. Flam.
— — — — — — — — —
Si la fourbe en amour eſt vne trahiſon,
Ce bras dont vous doutés, vous en ſera raiſon.

Auch die 2. Scene ist Porta (V,3) entnommen, jedoch nicht Polissena — von einer Mutter der beiden Mädchen ist bei Rotrou nirgends die Rede — sondern Euphraste selbst trennt die Brüder, welche eben zu den Schwertern gegriffen haben, durch die Mitteilung, Celie lebe noch. Nicht ohne Grund hatte ihn also Rotrou mitten in der vorigen Scene weggehen lassen. Es ist dies nicht die einzige Abweichung von seinem Vorbild. Der Franzose hat die bei Porta sehr lange Scene sehr erheblich vereinfacht und gekürzt, indem er nicht nur den Bericht von der Wiedererwachung

des todtgeglaubten Mädchens, sondern auch die weit hinausgezogenen Bemühungen der Mutter, die feindlichen Brüder zu versöhnen, daraus wegliess. Für das letztere ist es unschwer, den Grund aufzufinden. Ich habe oben gezeigt, dass die ital. Scene eine Nachahmung einer Scene in dem *Phoenissarum fragmento (Thebais)* des Seneca ist. Unser mit dem römischen Tragiker wohlbekannte Rotrou fand das sogleich heraus und da er die gleiche Scene bereits in seiner Antigone (1639 gedr. — II. Akt, 4. Sc.) verwertet hatte, so musste er sie beseitigen, um Wiederholungen zu vermeiden. Möglich, dass er auch gerade aus diesem Grunde die Rolle der Polissena aus seinem Stücke entfernt hatte. Dass er bei der Bearbeitung des ital. Dramas übrigens an Seneca, sowie an seine eigene Antigone dachte, geht aus der Wahl zweier Namen, Egyste (Agamemno) und Ismene (Antigone) hervor.

Die 3. Scene (Schlussscene) bietet ein ähnliches Verhältnis wie die vorige: bei aller Nachahmung, selbständige Züge. Es erscheint darin ausser der verläumdeten Schönen, auch ihre bei Porta nicht auftretende Schwester Ismène (Callidora). Celie, anders geartet wie Carizia, nimmt ihren leichtgläubigen Liebhaber nicht sofort in Gnaden auf, sie sieht vielmehr anfangs verächtlich auf den Jüngling herab, der sie leichthin schuldig glauben, sie schmähen konnte, anstatt die Verläumdete zu verteidigen, zu rächen. Erst als D. Alvare verzweifelt das Schwert aus der Scheide reisst, um sich zu durchbohren, und die Zurufe der übrigen Personen Celie aufschrecken, mildert sie ihre Strenge und bekennt, dass ihre Wuth nur verstellt war:

> *J'ay voulu par ce traict d'vne feinte fureur*
> *Vanger ma renommée & punir voſtre erreur.*

Ismene reicht D. Flaminie die Hand und erzählt — den letzten Teil der Rolle Polissena's übernehmend — auf Befragen des Vizekönigs,

> — — — — *par quel heureux miracle*
> *Pour l'heur commun de tous, la mort ſur ce beau ſein,*
> *Contre voſtre croyance, a manqué ſon deſſein,*

wobei ihr die 3. Scene Porta's zweifellos als Vorbild diente. Der Vizekönig beschliesst das Stück mit einigen Worten, die ebenfalls dem italienischen Originale entlehnt sind:

> *Le Ciel aſſiſte enfin, lors que moins on l'eſtime;*
> *Il preſſe la vertu, mais iamais ne l'opprime.*
> *Euphraſte, mon credit vous obtiendra du Roy*
> *Plus qu'il ne vous fit perdre & des biens, & d'employ,*
> *Venés; allons fermer auecques la iournée*
> *Le glorieux traicté de ce double Hymenée;*
> *Et puis qu'enfin le ſort est fauorable a tous,*

Celie oubliés tout, mes fils embraſſés vous

— — — — — — — — — — — — — — — —

Que ſur Ergaſte encor cette grace s'eſtende etc.[29])

Wie man sieht, wird auch der verräterische Ergaste, den Rotrou ganz vergessen hatte, begnadigt. Von der letzten italienischen Scene, worin der Parasit und Panimbolo ihrem vornehmen Spiessgesellen ihre Glückwünsche zu der — wir dürfen wohl sagen, seinerseits unverdienten - günstigen Wendung der Dinge darbringen, hat der französische Dichter keinen Gebrauch gemacht.

Aus der Vergleichung ergiebt sich wohl mit Sicherheit, dass Rotrou in der Hauptsache nur freier Übersetzer seines italienischen Vorbildes ist. Am selbständigsten zeigt er sich noch im III., am sklavischsten im I. und II. Akte. Das Stück hat in seinem französischen Gewande vielleicht etwas von seiner früheren Lebhaftigkeit und Kraft eingebüsst, aber es hat auch manche störende Rauheit, manche Ecke verloren; es ist edler, feiner und zugleich schmucker geworden. Es hat unter den Händen der Franzosen, alles zusammen genommen, gewonnen.

Das Lob, das wir den *Fratelli Rivali* spenden zu dürfen glaubten, gebührt billigerweise auch der französischen Nachahmung, wenn man diese an und für sich allein betrachtet. Um so unbebegreiflicher erscheint es daher, dass die Mehrzahl derjenigen, die sich mit Rotrou mehr oder minder eingehend befasst haben, sie kaum erwähnen. Nicht nur die Geschichtschreiber der französischen Litteratur, selbst wenn sie wie Sainte-Beuve und Lotheissen eine kurze Epoche behandeln, sondern auch die, welche, wie Guizot, Jarry, Person, Clement de Ris, Hémon u. s. w., Rotrou zum Gegenstand besonderer Forschungen machten, erwähnen dasselbe kaum, geschweige denn, dass sie sich zu einem Urteil über dasselbe herbeiliessen. Man betrachtete „Celie“, durch das spanische Colorit verführt, als die Nachbildung irgend eines von den zahllosen phantastischen Produkten Iberiens, über welche man jenseits des Rheins insgemein ja sehr geringschätzig denkt. Nur bei den älteren Historikern des französischen Theaters finden wir die Inhaltsangabe oder wenigstens eine kurze, freilich meist sehr ungünstig lautende Kritik. *Beauchamps* (II p. 113) findet „Celie“ noch „*presque paſſable et regulière*“; *Parfaict* (VI, 326) urteilt schon „*faible pièce et nullement*

---

[29]) Hierzu Porta:

D. Rod. . . . . *giudico che l'immenſo Iddio gouerni queſte coſe con ſegreta e certa legge dé fati* . . . . . —

D. Rod. . . . . *per uoi, Eufr. caro, ſcriuerò & supplicherò ſua Maeſtà, che ui ſi reſtituiſca quello che ingiuſtiſſimamente ui è ſtato tolto.* —

D. R *Olà, ordinate che Leccardo ſia libero; ma mi par hoggimai tempo che queſti felici ſpoſi & amanti, dopo tanti trauagli, colgano il deſiato frutto degli diſperati loro Amori.*

comique", *Mouhy* (*Tablettes* 46 und *Hist.* I, 85) kopiert wie gewöhnlich *Beauchamps* und *Parfaict* zugleich: „*assez régulière, mais foible & nullement comique*"; die *Bibliothèque du Théâtre français* (II, 249) versteigt sich gar zu dem fürchterlichen Ausspruch: „*Je ne crois pas avoir fait l'extrait d'une pièce plus mauvaise que celle-ci: elle est sans intrigues, sans intérêt et mal écrite*".

Alle diese Urteile darf man als einseitig und ungerecht bezeichnen.[30]) Rotrou's Tragi-comédie ist zwar kein Meisterwerk; Originalität, wie wir sahen, besitzt sie gar keine, aber das Verdienst einer fliessenden, schön versifizierten, wirkungsvollen Bearbeitung kann ihr nicht abgesprochen werden. Will man etwas tadeln, so ist es, dass Rotrou im V. Akte seinem Vorbilde zu getreu folgte. Was bei dem Neapolitaner zu verteidigen, zu begreifen war, der Gesinnungswechsel der Personen, lässt sich bei den Franzosen nicht entschuldigen.

---

[30]) Dem Urteil der *Bibl. d. Th. f.* kann um so weniger Gewicht beigelegt werden, als die Inhaltsangabe eine nur sehr oberflächliche Kenntnis des Stückes seitens des Verfassers verrät: Der Vizekönig von *Salerno* erscheint bei ihm als Vizekönig von Neapel, *Ergaste* heisst *Agaste*. verschiedene wichtige Umstände sind ausgefallen und dafür Dinge eingeschoben, die im Stücke nicht vorkommen.

Die Quelle

von

LA SOEUR

Comédie.



Nicht lange nach der „Celie“ verfasste Rotrou sein berühmtestes Lustspiel

La Soeur. [1])

Gespielt wurde es, nach den Brüdern Parfait, 1645 [2]), aus dem Drucke kam es jedoch erst 1647. [3])

Auch hierfür hat ihm Porta das Material geliefert und zwar mit einem Lustspiel, das den gleichen Titel führt, ich meine die *Comedia nuova*

La Sorella [4]),

welche (nach Quadrio V,90) schon 1584 gedruckt worden ist. Wie weit die Abhängigkeit Rotrou's von seinem Vorbilde geht, das wird

---

[1]) *La* | *Soeur* | *Comedie* | *de* | *Mr. de Rotrov* (Vignette) | *A Paris* | *Chez Anthoine Sommaville dans la* | *petite Salle du Palais, à l'Escu de France* 1647 | *Avec Privilege dv Roy* 4°. — Da das Privilege *T. Quinet* erteilt ist und dieser, ausser *Sommaville*, noch *A. Courbé* teilnehmen liess, so müssen 3 Ausgaben (vielleicht nur Titelausgaben) existieren. Die von *Quinet* beschreibt *Beauch.* (II 113), die von *Courbé* die *Bibliotheque de la Vallière* VIII B., S. 49. Das mir vorliegende Exemplar hat 130 S. Nach *Beauchamps* (*Recherches* II,113) und *Bibl. du Théâtre français* (II,158) soll auch das Stück unter dem Titel „*la Soeur généreuse*“ erschienen sein, ein Titel, der durchaus nicht zum Inhalt passt. Sollten sich die Verfasser der beiden Werke nicht geirrt haben? Es erschien im gleichen Jahre eine „*Soeur généreuse*“ von *Claude Boyer* (*Beauchamps* II, 231 und *Biblioth. du Th. fr.* III, 27) und diese dürfte Veranlassung zum Irrtum gegeben haben. In der Angabe der *Bibliotheque du Th. fr.* „*Tragi-Comédie dediée a Mademoiselle E . . . de R . . . .*“ liegt vielleicht der Schlüssel zu dem Missverständnis. Die Initialen scheinen *Beauchamps* oder gar einen noch älteren Bibliographen, den die beiden jüngeren kopierten, irre geführt zu haben.

[2]) Nachdem das *privilège* vom 19. *février* 1646, also vom gleichen Tage als dasjenige von *Celie*, datiert ist, so ist das späteste Datum für das Aufführungsjahr 1645. Ob die *Parfait* noch einen anderen Anhaltspunkt für das Datum hatten, wissen wir nicht. Da Rotrou, von 1635 an, auf die Aufführung feiner Stücke durchgehends rasch deren Druck folgen liess, so verdient die Angabe Glauben.

[3]) *achevé d'imprimer le 3 septembre* 1646.

[4]) Mir liegt die folgende Ausgabe vor. *La Sorella* | *Comedia* | *nuova* | *di Gio. Battista della Porta* | *Napolitano.* | *Dedicata* | *Al Molto Magnifico Sig. Giouan Giunio Parisio* | *Con Privilegio.* | *In Venetia* 1607. | *Appreſſo Giouanni*

ersichtlich sein, sobald man den Inhalt des italienischen Stückes kennen lernt. Ich lasse also gleich den Auszug folgen.

Die Eröffnungsscene zeigt uns den Jüngling Attilio im lebhaften Gespräch mit seinem Diener Trinca:

„Attilio. Und er sagte Dir, dass mein Vater Pardo mich mit Sulpizia verlobt habe.
Trinca. Und er sagte mir, dass Ihr Vater Pardo Sie mit Sulpizia verlobt habe.
Att. Und meine Cleria mit dem Capitano?
Tr. Und Ihre Cleria mit dem Capitano.
Att. Und dass die Hochzeit diesen Abend stattfinden soll?
Tr. Und dass die Hochzeit diesen Abend stattfinden soll."

Der verliebte Jüngling in der verzweifelten Lage, die Geliebte zu verlieren und ein ungeliebtes Mädchen heiraten zu müssen, beschwört sein Echo Trinca, einen Plan zur Beseitigung der ihm drohenden Gefahr auszusinnen, wozu dieser sich nach einigem Sträuben, in der Art der Plautinischen Schelmensklaven, bereit erklärt. Attilio's Freund, Erotico, meint Trinca, könnte dabei treffliche Dienste leisten. Beide entfernen sich, um diesen Freund aufzusuchen. Kaum sind sie fort, so erscheint der von ihnen Gesuchte. Ein inniges Liebesverhältnis fesselt ihn an Sulpizia, mit deren Amme er eben (2. Sc.) zusammentrifft. Diese namenlose Vertraute seines Mädchens schildert ihm die Angst und Verzweiflung ihrer Herrin über die von ihrem Oheim Orgio auf den kommenden Abend festgesetzte Heirat mit Attilio. Sie verhehlt ihm nicht, dass die Geliebte gleichzeitig von Eifersucht geplagt werde; denn Cleria, so habe sie gehört, sei ihm als Gattin zugedacht. Erotico beteuert seine unwandelbare Liebe und sendet seinem Mädchen Worte des Trostes. Versunken in Betrachtungen über den Unbestand der Freundschaft und das Schwinden der Treue in der Welt, wird Erotico (3. Sc.) von Attilio und dessen Diener aufgefunden. Er empfängt den Freund mit bitteren Vorwürfen über seine vermeinte Treulosigkeit und beschwört ihn, Sulpizia nicht zu heiraten. Attilio überzeugt ihn, wie wenig er an diese Heirat denke, dadurch, dass er ihm die Geschichte seiner Liebe zu

Alberti 12° 139 S. Die älteste Ausgabe (von *Quadrio l. c.* angeführt) erschien „*in Napoli per Lucrezio Nucci* 1584 12°". Eine weitere Ausgabe führt *Fontanini* an (I,376): *in Napoli per Lucrezio Nucci* 1604. Ich habe noch die Ausgabe der gesammelten Komödien *Porta's* benützt, wo das Stück im III. Bande das zweite — jedes Stück ist separat paginiert — ist und 127 Seiten in Anspruch nimmt. Dass diese Ausgaben nicht die einzigen sind, dass manche in Folge der Beliebtheit des Autors oder vielleicht auch der kleinen Zahl von Exemplaren einzelner Auflagen buchstäblich aufgebraucht worden sind, scheint mir sehr wahrscheinlich. Sagt doch *Fontanini* (I,376) gerade bei Porta: *Di queſte Commedie* XIV *del Porta . . . ci ſono molte edizioni.* Und *Ap. Zeno* bemerkt hierzu: *Quantunque . . . . . ci ſieno varie ediz. non ſenza molto ſtento e diſpendio ſi potevano nonpertanto mettere inſieme.*

Cleria erzählt. So erfährt denn Erotico und so erfahren zugleich wir mit ihm Folgendes:

Pardo, Attilio's Vater, stand früher als Truchsess *(scalco)* im Dienste der Königin Bona[4b]) von Polen. Sein Sohn befand sich bei ihm, während seine Gattin Costanza und seine Tochter Cleria zu Hause in Nola, — wo unsere Handlung spielt — weilten. Um ein behaglicheres Dasein zu führen, beschied Pardo die beiden zu sich. Unglücklicherweise fielen sie auf dem Meere in die Hände der unvermeidlichen Türken und wurden, wie dem bekümmerten Gatten und Vater berichtet wurde, als Sklavinnen nach Konstantinopel gebracht. Jahre vergingen, da erhielt er von seiner Gattin die Nachricht, dass sie die Sklavin eines Pascha's sei und dass Cleria ausserhalb Konstantinopels in der Sklaverei schmachte. Pardo, der indessen längst nach Nola heimgekehrt war, schickte alsbald den Sohn mit 300 Scudi dorthin, um beide auszulösen. Zu Venedig angekommen, verliebte sich der Jüngling im Hause eines Neapolitaners Namens Pandolfo, bei dem er, gleich anderen Neapolitanern, logierte, in ein reizendes Mädchen, Namens Sofia, zahlte dem Wirt 200 Ducati, um welche dieser die Schöne von den Türken losgekauft hatte — abermals ein Türkenraub — und heiratete sie. Gefühle für die in der Knechtschaft seufzende Mutter und Schwester haben nun im Herzen des verliebten Attilio keinen Platz mehr. Er schreibt auf Anraten seines ihn begleitenden Dieners Trinca dem Vater, dass Costanza gestorben sei und dass er nur Cleria habe loskaufen können, und bringt, ohne Konstantinopel gesehen zu haben, seine Sofia als angebliche Cleria in's väterliche Haus.

Erotico atmet bei dieser Erzählung auf und erkennt, wie unrecht er dem Freunde gethan. Beide haben gleiches Interesse, dass die geplante Heirat nicht vor sich gehe. Aber, was thun? Der schlaue Trinca hat rasch eine Intrigue ersonnen, um beiden zugleich zu helfen, einen Plan, so verwegen, dass Trinca sich keinen Augenblick verhehlt, dass, im Falle einer Entdeckung, ihm der Galgen gewiss ist. Erotico, darauf läuft der Plan hinaus, solle sich, um den Capitano zu verdrängen, als Bewerber um die Hand

---

[4b]) *Bona*, Tochter des Herzogs *Giovanni Galeazzo Sforza* von Mailand, wurde 1518 mit Sigismund I. von Polen vermählt. Sie war die Mutter von König Sigismund August. Ein ränkesüchtiges, vor keiner That zurückschreckendes Weib wird sie u. a. beschuldigt, ihre Schwiegertochter *Barbara v. Radziwill* vergiftet zu haben. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie in Italien, woselbst sie (in Apulien) 1558 starb. Italienische Dichter — im Zeitalter *Pietro Aretino's* war alles möglich — haben sie als Tugendmuster gepriesen. So widmete ihr der 15jährige Blinde von *Hadria*, *Luigi Grotto*, gelegentlich ihres Aufenthaltes in Venedig (1556) einen Sonettenkranz. — Die Erwähnung Bona's dürfte übrigens auf die Entstehungszeit des Stückes führen. Wenn *Pardo* vor 1550 — als Bona noch in Polen weilte — seine Frau zu sich berief, so kann, da unsere Handlung 20 Jahre später spielt, für die Entstehungszeit keine spätere Zahl als 1570 herauskommen. *La Sorella* gehört also, was sich auch aus anderen Momenten ergiebt, zu den ältesten Dichtungen *Porta's*.

der Pseudo-Cleria bei Pardo melden. Er müsse leicht den Sieg über den lächerlichen Nebenbuhler davon tragen, wenn er, gleich diesem, das Mädchen ohne Mitgift zu nehmen verspräche. Attilio solle sich scheinbar dem Wunsche des Vaters fügen und Sulpizia heiraten. Die Heirat beider Paare, welche ein als Priester verkleideter Freund vornehmen werde, bleibe Scheinehe bei Lebzeiten der Alten und werde erst nach deren Tod in entsprechender legitimer Weise vorgenommen. Indessen könnten die jungen Herren, in einem Hause zusammenwohnend, ihre vermeinten Frauen insgeheim gegenseitig austauschen. Der tollkühne Plan gefällt und es wird ohne Zaudern beschlossen, ihn auszuführen.

Erotico entfernt sich und es erscheint (4. Sc.) Cleria. Liebesbetheuerungen zwischen ihr und Attilio. Er beruhigt die über ihre schwierige Lage Geängstigte. Beide gehen weg und lassen Trinca zurück, welcher alsbald (Sc. 5) die verabredete Intrigue bei Pardo ins Werk zu setzen beginnt. Dieser äussert seine Unzufriedenheit über das seit der Rückkunft aus der Türkei gänzlich geänderte Betragen des Attilio. Früher dem Studium ergeben, dabei ein eifriger Kirchengänger, kurz, ein wohlgesitteter, musterhafter Jüngling, fröhne er jetzt dem Müssigange und selbst in die Kirche komme er nicht mehr. „Wer mit Hinkenden umgeht," erwidert ihm Trinca, „lernt zuletzt hinken". Attilio komme aus der Türkei, wo man nicht in die Kirchen gehe; denn die Türken seien bekanntlich schlechte Christen; und auf Bücher gebe man dort nicht viel. Diejenigen, die sich damit beschäftigten, hiessen *Catamelechi* d. h. *„huomini di poco conto"* (unbedeutende Leute).

Ein weiteres Bedenken Pardo's ist Attilio's Verhalten zu seiner Schwester. Nicht nur lachen und flüstern sie sich den ganzen Tag in seiner Gegenwart zu, als ob sie sich über ihn (Pardo) lustig machten, sondern sie herzen und küssen sich in der unpassendsten Weise ab. Trinca hat hierfür die Entschuldigung, dass die Lehre Muhamed's solche innige Liebe zwischen Geschwistern vorschreibe, diese Liebe bezeichne man mit dem Worte *Tubalch.* Pardo bereut es bitter, den Sohn nach der Türkei geschickt zu haben, er verwünscht die Reise, die Türkei und den Trinca noch obendrein. Doch dieser weiss ihn geschickt auf die Heirat seiner Kinder zu bringen und besänftigt ihn durch die Versicherung, Attilio sei so froh über die Verbindung mit Sulpizia, dass er kaum den Abend erwarten könne. Dann weiss er den Capitano in Pardo's Augen zu discreditieren, einmal indem er dessen Alter, Gebrechen und schlimme Eigenschaften hervorhebt und dann durch die Mitteilung, dass der Parasit Gulone, welcher den Capitano dem Pardo gerühmt und empfohlen, beleidigende und unwahre Äusserungen über ihn (Pardo) gethan habe. Zugleich schlägt der Diener den Erotico als Schwiegersohn vor, der auch bereit sei, Cleria, wie der *Capitano,* ohne Mitgift *(senza dote)* zu nehmen. Pardo geht

freudig auf den Tausch ein und beide entfernen sich, um die entsprechenden Veranstaltungen zu den beiden Hochzeiten zu treffen.

II. Akt.

Dieser Akt wird durch den in der letzten Scene bereits genannten Schmarotzer Gulone eröffnet. In seinem Monolog zeiht er die Natur der Feindseligkeit gegen den Menschen, weil sie ihm zwei Ohren, zwei Augen, zwei Arme, aber nur einen Mund gegeben, weil sie des Menschen Eingeweide 50 Spannen lang, seinen Gaumen aber nur 3 Finger breit habe werden lassen. In der 2. Scene kommt der Capitano Trasimaco, Cleria's gewesener Bräutigam, dazu und nun hören wir ein Gemisch von Redomontaden und Magen- und Kehlelamentationen. Beide Scenen sind überflüssig. In der 3. Scene erzählt Trinca, der mit dem Parasiten allein zusammentrifft, diesem, dass der Capitano ihn bei Pardo verläumdet habe, so dass ihm eine fürchterliche Züchtigung bevorstehe, falls er in des letzteren Hände falle. Der Parasit entflieht, um sich zu verbergen. Nachdem Trinca so Zwietracht zwischen Gulone und dem Capitano, sowie zwischen ersterem und seinem Herrn (Pardo) gesäet, beschliesst er, auch noch den Capitano zu bearbeiten.

Erotico trifft in der folgenden Scene (der 4.) mit Sulpizia's Amme zusammen. Plötzlich sieht er Pardo erscheinen und, um nicht den Verdacht desselben zu erregen, fordert er die Amme auf, sich schleunigst zu entfernen. Diese gehorcht zum Scheine, aber argwöhnisch über den raschen Abschied, kehrt sie zurück und lauscht abseits auf das Gespräch, das sich zwischen Pardo und dem Jüngling entspinnt. So hört sie denn, wie Erotico sich als den reichsten bezeichnet, wenn er Cleria *„senza dote“* heiraten könne, hört, wie Pardo ihn als Schwiegersohn begrüsst, wie Erotico, von dem Alten an sein früheres Verhältnis zu Sulpizia erinnert, alle Neigung für diese abschwört. Sie bricht *à part* in Verwünschungen über den treulosen Liebhaber aus, besonders als Erotico selbst, um seine Gleichgiltigkeit zu zeigen, die rohesten Flüche über das arme Mädchen loslässt. Diese abgeschmackte Stelle lautet:

Pardo. *Tal, che poſſo aſſicurarmi, che non amate Sulpitia?*
Erot. *Di gratia, caro padre, non me la nominate più, ſe non volete che la beſtemmi.*
Balia. *O pouera Sulpitia difamata, beffata, e beſtemmiata.*

* * * * * * * * * * * * *

Erot. *O maladetta ſia Sulpitia!*
Bal. *Tu ſolo, e chi generotti!*
Erot. *Che foſſe morta!*

Bal. *Tu ucciſo e morto!*
Erot. *E ſquartata!*
Bal. *E tu fatto in mille pezzi!*

Nunmehr erteilt Pardo seine endgiltige Zustimmung und geht mit dem Schwiegersohn weg. Jammermonolog (Sc. 5) der zurückbleibenden Amme über die Schlechtigkeit der Welt, die Treulosigkeit des Erotico u. s. w. Endlich entfernt sie sich. Trinca erscheint nun (6. Sc.) mit dem Capitano und sich stellend, als ob er ihn nicht kenne, erzählt er scheinbar harmlos alles erdenkliche Böse, das angeblich Gulone über ihn gesagt hat, sodass Trasimaco in eine furchtbare Wut gegen den Schmarotzer gerät.

III. Akt.

Der alte Pedolitro tritt mit seinem Sohn auf. Während der letztere vorerst als stumme Person zu denken ist, bekundet jener in einem kurzen Monolog seine Freude, dass er von einer anstrengenden Reise wieder heimgekommen sei. Hätte er nicht seinen einzigen vor vielen Jahren von den Türken geraubten Sohn loskaufen müssen, so würde er sich nicht von der Heimat entfernt haben; denn das Reisen hat er nur von der unangenehmsten Seite kennen gelernt. Zu ihm kommt (2. Sc.) sein alter Freund Pardo, der ihn kaum erkennt und zu seinem nicht geringen Erstaunen von ihm erfährt, dass seine Frau Costanza in Konstantinopel noch lebe und ihn grüssen lasse, dass dagegen seine Tochter Cleria seit 10 Jahren verschollen und sehr wahrscheinlich todt sei. Pardo schüttelt ungläubig den Kopf und entgegnet jenem, Cleria befinde sich seit einigen Monaten in seinem Hause und was Constanza betreffe, so wisse er durch seinen Sohn Attilio, den er behufs Auslösung von Frau und Tochter nach Konstantinopel gesandt, dass sie seit 4 Jahren todt sei. Alles Lug und Trug, meint Pedolitro; denn er habe die letzten 4 Jahre mit Costanza in der türkischen Hauptstadt verkehrt und weder von Pardo's Sohn noch von dessen Diener etwas gehört. „Als ob Konstantinopel eine Stadt wie Nola sei,“ spöttelt Pardo, „wo man von der Ankunft jedes Fremden hört“. Wenn Konstantinopel auch eine unermesslich grosse Stadt ist, versetzt Pedolitro, so sehen sich doch alle Christen an den Sonntagen in der St. Sophienkirche“. Als auch dieses Argument nichts fruchtet, so weisst Pedolitro einen Brief vor, den Costanza ihm selbst mitgegeben. Pardo erkennt voller Entzücken die Schriftzüge seiner unvergesslichen, langbeweinten Lebensgefährtin und weiss nun nicht, wem er glauben soll, dem Sohne oder dem Freunde. Er lässt Cleria rufen (Sc. 3), welche in eine leicht begreifliche Verlegenheit geräth, als sie hört, dass *der Mann*, mit dem sie sprechen soll, aus der Türkei kommt. Doch

fasst sie sich rasch und bestreitet keck genug seine Angaben. Pedolitro hat in ihr die Sklavin wiedererkannt, die ihn vor 2 Jahren (?) bei Pandolfo zu Venedig bediente und sagt ihr das ins Gesicht. Das Mädchen stellt es entschieden in Abrede, doch entgeht es nicht den beiden Alten, dass sie bald bleich, bald rot wird, sich beim Antworten verwirrt, kurz, Zeichen grosser Verlegenheit verrät. Pedolitro, von Pardo zu Gast gebeten, entfernt sich einstweilen auf kurze Zeit, um sich nach seinen Verwandten umzusehen und lässt seinen Sohn zurück. Pardo ist in grosser Aufregung. Er hat Verdacht geschöpft und die Erwägung, dass sein Diener Trinca, der grösste Schurke und Galgenkandidat, bei der Sache beteiligt ist, verstärkt noch seinen Argwohn. Eben kommen Sohn und Diener (4. Sc.) daher und er fällt mit der Frage über sie her, wer ihnen denn gesagt habe, dass Costanza gestorben und Cleria noch am Leben sei und wann sie denn eigentlich in Konstantinopel gewesen seien? Noch haben sie nicht geantwortet, so überrascht er sie mit den Nachrichten, die er soeben von seinem alten Freunde empfangen. Attilio ist nahe daran, den Kopf zu verlieren, aber Trinca bietet Pardo keck die Stirne und erklärt Pedolitro's Behauptungen für Lügen. Er erbietet sich, dessen zurückgebliebenen Sohn, der nur türkisch spricht, in dieser Sprache über die Angegelegenheit zu befragen, und thut das sofort zur grössten Freude Attilio's im elegantesten, improvisierten Türkisch:

Trinca . . . *Cabrasciam ogni boraſ enbusaim Constantinopla.*
Att. *O buon Trinca, ò illustriſſimo Trinca!*
Turco. *Ben belmen ne ſenſules.*

Die Antwort des Türken lautet nach Trinca's Übersetzung: Sein Vater sei nie in Konstantinopel gewesen. Auf Pardo's Frage, wo er ihn, den Sohn, denn losgekauft habe, hören wir Trinca wiederum mit dem Türken sprechen:

Trinca. *Carigar camboco ma io oſſaſando.*
Turco. *Ben ſem belmem.*

Die Antwort wird verdolmetscht: Er sei in Negroponte gewesen. Trinca vermittelt die weitere Frage Pardo's, auf welchem Wege sie nach Italien gekommen seien:

Trin. *Oſſaſando nequei nequet peter leuar coſir Italia.*
Tur. *Sachina buſumbaſce agrirſe.*

Die letzten Worte des jungen Türken lauten nach Trinca's Übersetzung: Sie seien zu Wasser gekommen und haben Venedig gar nicht berührt. Pardo ist nun vollständig überzeugt, dass Pedolitro ihn belogen hat und dass der Brief gefälscht ist. Jener müsse das, meint Pardo, im Zustande der Trunkenheit gethan haben, eine Vermutung, worüber Trinca sich augenblicklich durch eine Frage an den Türken Gewissheit verschafft:

Trin. *Stati cacus naincon catalai nulai*
Tur. *Vare hecc.*

Nach Trinca's meisterhafter Übersetzung bedeuten diese zwei

Worte, Pedolitro sei kurz zuvor in eine Wirtschaft auf der Reise nach Nola eingekehrt, habe viel getrunken, sei fast auf dem Wege hingefallen und könne auch jetzt nur schwer seine Beine bewegen. Auf Pardo's verwunderte Frage, wie er das alles mit zwei Worten ausdrücken konnte, erwidert der nie verlegene Schelm, dass die türkische Sprache in wenigen Worten viel sage. Pardo's Zweifel sind beseitigt. Er schickt Attilio und Trinca fort, um Erotico und Orgio für den Abend einzuladen und empfängt den eben zurückkommenden Pedolitro (5. Sc.) mit Vorwürfen. Da des letzteren eigener Sohn, wie Pardo sagt, seine Angaben bestreitet, so wendet sich der Vater, als er hört, dass Trinca mit ihm türkisch gesprochen habe, mit türkischen Fragen an denselben. Ich will auch diese türkischen Sprachproben hier niederschreiben:

Pedol. . . . *Jerufalas adhuc moluc acoceras marifco vifcelei huuihauete carbulah.*
Tur. *Erecercheter biradam suledi, ben bel men ne sulodii.*

Diese Antwort übersetzt er Pardo dahin, dass allerdings Jemand mit dem Sohne gesprochen, dass dieser ihn aber nicht verstanden habe. Auf die weitere Frage Pardo's, warum sein Sohn denn geantwortet habe, wechseln Vater und Sohn folgende Worte:

Ped. *Accian fembiliir belmes mic sulmes.*
Tur. *Acciam ben cioch foler ben fen belmen fen cioch foler.*

Pedolitro erläutert: Obgleich sein Sohn wiederholt versicherte, dass er jenen nicht verstehe, habe er ihn immer noch angeredet. Pardo, so behauptet nun Pedolitro, sei von seinem Diener abermals an der Nase herumgeführt worden. Vater und Sohn entfernen sich und lassen uns zum Abschied noch eine kleine Probe von Türkisch hören:

Ped. *Ghidelum auglancic*
Tur. *Ghidelum baba.*

Pardo bleibt in nicht gerade angenehmer Laune zurück. Er sieht, dass seine Leichtgläubigkeit dem Schurken von Diener ein leichtes Spiel geboten und er ermangelt nicht, sich selbst diejenigen Epitheta beizulegen, die sein Verhalten entschieden verdient: *il più balordo, ftordito, goffo e fcimunito* etc. Er schämt sich, dass er nicht hinter die Streiche des Sohnes gekommen, zu welchen vermutlich eine Liebschaft desselben die Veranlassung gegeben und beschliesst, an dem schurkischen Diener Rache zu üben. Unglücklicherweise fällt er noch vor seinem Weggange dem schwadronierenden Capitano in die Hände (6. Sc.), dessen Prahlereien er nur mit Mühe sich entreisst. Die 7. Scene zwischen Capitano und Trinca, die 8., in welcher Gulone dazukommt und die 9., in welcher der Bramarbas mit Trinca wieder allein ist, sind episodisch und zeigen uns hauptsächlich die Feigheit des Soldaten. Für die eigentliche Handlung sind sie — wenn auch lustig und witzig genug — überflüssig und unterlasse ich daher die nähere Inhaltsangabe.

IV. Akt.

Costanza, aus türkischer Gefangenschaft nach 20 Jahren freigekommen, freut sich in einem Monolog, die heimatliche Erde wieder zu sehen. Sie hofft, Pardo, ihren Gatten, und Attilio, ihren Sohn, lebend zu finden; dann will sie gerne Fortuna die 20 Jahre Knechtschaft und den Verlust ihrer Tochter Cleria verzeihen. Sie sieht einen Jüngling daher kommen und will ihn nach ihren Angehörigen fragen. Es ist (2. Sc.) aber Attilio, dem Trinca auf dem Fusse folgt. Es führt zur Erkennung. Aber Attilio bezeugt wenig Freude über die Ankunft der Mutter, die seine angesponnene Intrigue durchkreuzt. Wie wird es ihm ergehen, wenn die Mutter in der vermeinten Tochter eine Fremde findet? Vom Vater hat er sicherlich Enterbung zu erwarten. Nach einigem Zaudern berichtet Attilio, von der liebenden, zärtlichen Mutter ermuntert, die Geschichte seiner Liebe, und Costanza, weit entfernt, über den Mangel an Kindesliebe bei Attilio verletzt zu sein, der das zu ihrer Befreiung bestimmte Lösegeld zum Loskauf der Geliebten verwendet hatte, verspricht grossmütig, seine Intrigue zu unterstützen und Pseudo-Cleria als wirkliche Cleria anzuerkennen. Nun umarmt und küsst der Sohn die Mutter mit grösster Liebe: *Madre, cara ſopra tutte le madri* — — . *madre che due volte dai la vita al tuo ſigliuolo* . . . ruft er entzückt. Der alsbald herbeigerufene Pardo empfängt die Gattin (3. Sc.) mit nicht minder grosser Zärtlichkeit. Cleria, die von Trinca bereits unterrichtet worden, erscheint (4. Sc.) sodann auf des Vaters Geheiss. Sie, sowohl als Costanza sinken ohnmächtig hin, als sie sich gegenseitig sehen. Jedoch erholen sie sich schnell und Pseudo-Cleria stürzt in die Arme ihrer Mutter. Die Liebkosungen und Thränen Beider sind so natürlich, ihr Verhalten so ganz der Sachlage angemessen, dass Attilio und Trinca über die Geschicklichkeit der Damen höchlich erstaunen. Mit Costanza allein (5. Sc.) drücken sie daher ihre Bewunderung über die so natürliche Verstellung aus. Wie gross ist aber Attilio's Entsetzen, als er erfährt, dass es keine Verstellung gewesen, dass das Mädchen in allem Ernste seine Schwester Cleria ist. Verzweiflung des Jünglings, der den Tod suchen will, weil Cleria, von der er nicht lassen kann, nicht mehr die seine bleiben darf. Vergebens sucht ihn die Mutter zu trösten. Sie gerät selbst in Verzweiflung, begiebt sich jedoch zu ihrem Gatten, damit dieser nicht Verdacht schöpfe. Erotico, der nach ihrem Weggang erscheint (Sc. 6), wird die furchtbare Nachricht mitgeteilt. Auch er bemüht sich vergebens, den fassungslosen, verzweifelnden Jüngling zu beruhigen. Zuletzt schleppt er ihn buchstäblich mit in sein Haus, um ihn einer Stätte zu entziehen, die fortwährend seine Aufregung vergrössern muss.

Während unser Lustspiel in den letzten Scenen eine hochtragische Wendung nahm, versetzt uns der Dichter in der 7. Scene

wieder in eine derbkomische Situation durch das Gespräch zwischen dem Parasiten Gulone und Pardo. Nach dieser ganz nutzlosen Scene erscheint Sulpizia (8. Sc.) am Fenster. Durch die Amme von der Untreue und wahrscheinlich von den rohen Äusserungen ihres Geliebten in Kenntnis gesetzt, empfängt sie diesen, der sie eben zärtlich begrüsst, mit den bittersten Schmähungen. Vergebens sucht sich der verblüffte Jüngling, der auf einen solchen Empfang nicht gerechnet hatte, gegen ihre Vorwürfe zu verteidigen. Er findet keinen Glauben; sie überschüttet ihn mit Ausdrücken, die nicht nur unweiblich, sondern geradezu roh sind und ein würdiges Seitenstück zu den oben angeführten ($II_{,4}$) Äusserungen Erotico's über sie bilden:

Sulp. *Toglitimi dinanzi, brutto cane.*

oder später

Sulp. *Tolto ti ſia quel cuore fallace e disleale da quel petto . . . dove non ſi couano mai, ſe non inganni, e tradimenti; e quella lingua traditrice e bugiarda, la quale uſi ſe non per ingannar coloro, che ſi fidano in quelle tue parole.*

Zuletzt spuckt sie vor ihm aus und lässt ihn stehen. Nicht besser ergeht es ihm bei der Amme (9. Sc.), ohne dass es dem Trostlosen gelingt, Aufschluss über das rätselhafte Benehmen der Beiden zu erhalten.

Unglücklicherweise wurde die Amme von Orgio, ihrem Herrn, mit Erotico sprechend, betroffen, so dass sie, als Verführerin des Mädchens, von ihm heftige Vorwürfe zu hören bekommt (10. Sc.) und zuletzt bei den Haaren geschleift und mit dem Stocke bearbeitet wird. Unter dem Wehegeschrei und Hilferufen der Amme und den Scheltworten des wütenden Orgio schliesst der Akt.

V. Akt.

Die Amme, über die Mishandlungen, die ihr von seiten Orgio's zu teil geworden, erbosst, beschliesst in einem Monolog (Sc. 1), sich an ihm durch Mitteilung eines Geheimnisses, das jenen materiell und moralisch empfindlich schädigen muss, zu rächen. Interesse an der Sache hat ihr Nachbar Pardo. Sie begiebt sich also zu diesem (Sc. 2) und teilt ihm das Geheimnis mit. Es läuft darauf hinaus, dass Cleria nicht Cleria, sondern Sulpizia, und umgekehrt, Sulpizia die ächte Cleria ist. Man sieht, worauf der Dichter hinzielt. Als Cleria geboren wurde, so erklärt die Amme dem staunenden Pardo, wurde sie, wie er wohl wisse, einer armen Nachbarin, nämlich der Gattin eines gewissen Filogone zur Fflege übergeben. Diese nun, welche selbst ein Töchterlein gleichen Alters hatte, vertauschte, um ihrem eigenen Sprössling eine glänzende

Zukunft zu sichern, die Kinder, stillte ihr eigenes Kind Sulpizia unter dem Namen Cleria und übergab Cleria unter dem Namen Sulpizia unserer Amme zur Pflege. Als ihnen nun später Reichtümer zufielen, würde sie gerne ihr Töchterchen heimgeholt und die Sache eingestanden haben, allein die Türken machten ihr einen Strich durch die Rechnung, als sie das Kind zusammen mit Costanza raubten. Aus Kummer darüber starben beide Eltern. Filogono hinterliess sein Vermögen seinem Bruder Orgio mit der Bestimmung, dass, wenn die ächte Sulpizia aus türkischer Gefangenschaft heimkehre, er ihr 10 000 Dukaten Heimsteuer auszuzahlen habe, andernfalls jedoch der Pseudo-Sulpizia (Cleria) nur 2000 Dukaten. Ihre Rache, so schliesst die Amme, bestehe nun darin, dass der alte geizige Orgio jetzt, wo die Sache an den Tag komme, 8000 Dukaten mehr auszahlen müsse. Dem immer noch zweifelnden Pardo giebt sie ein Muttermal des Mädchens an, dass sie bemerkt hat und dessen sich der Alte auch noch erinnert. Nun wird ihm klar, warum ihn stets eine unerklärliche Neigung zu dem Mädchen hingezogen, so dass er sie stets als Schwiegertochter gewünscht hatte, selbst ohne Mitgift, und warum Orgio sich so sehr gesträubt, die vermeintliche Sulpizia mit Attilio zu vermählen. Er bietet der Amme eine Zufluchtsstätte in seinem Hause an und begiebt sich zu dem Notar, der Filogono's letzten Willen niedergeschrieben hatte. Gleich nach seinem Weggange erscheint (3. Sc.) Orgio. Er bereut, dass er sich vom Zorn hat fortreissen lassen, eine langjährige Dienerin seines Hauses, die dazu um ein wichtiges Geheimnis weiss, so hart zu züchtigen. Nachdem er sie längere Zeit mit Pardo sprechen und diesen sich dem Hause des Notars hat nähern gesehen, kann er nicht zweifeln, dass die Alte das Geheimnis verraten. Es bangt ihm nun vor Pardo. Eben kommt der letztere vom Notar zurück, redet sogleich den Zagenden an und verlangt nachdrücklich seine Tochter zurück. Auf die 500 Dukaten und andere Spesen, welche er für Pseudo-Cleria d. h. Orgio's Nichte ausgegeben, wolle er gerne verzichten. Orgio macht keine Schwierigkeiten, ihm die Tochter herauszugeben und Beide treten in das Haus, um dort weiter über die Angelegenheit zu verhandeln.

In der nächsten Scene (5. Sc.) kommen die beiden Jünglinge wieder auf die Bühne. Erotico, selbst verzweifelt genug, bemüht sich, den unglücklichen Attilio zu beruhigen und zu trösten. Dieser schickt sich an, die Heimat für immer zu verlassen. Da stürzt Trinca freudig aus Pardo's Haus (6. Sc.) und sucht überall nach seinem Herrn. Endlich sieht er ihn und teilt ihm mit, dass seiner Vereinigung mit Cleria nichts mehr im Wege stehe. Hierauf erzählt er das Vorgefallene. Ausser sich vor Freude, eilen die Beiden in das Haus und in die Arme ihrer geliebten Mädchen. Trinca, indem er die Zuschauer zum Beifallklatschen auffordert, beschliesst das Stück.

In diesem Lustspiele zeigte Porta noch geringere Originalität als in dem anderen. Aber hier ist es hauptsächlich das Altertum, welches Stoff, Anlage, Scenen und oft den Ausdruck lieferte. Die äusseren Umrisse der Fabel scheinen dem Mercator des Plautus entlehnt zu sein. Man höre: Ein Jüngling (Charinus bei Plautus und Attilio bei Porta) wird von seinem Vater übers Meer geschickt (freilich bei beiden Dichtern zu verschiedenen Zwecken). Er trifft unterwegs eine Sklavin (im Mercator bei einem Gastfreund und bei Porta modernisiert in der Herberge), die er sogleich liebt, loskauft, mit nach Hause bringt und unter einem Vorwande (hier als seine Schwester, dort als eine für die Mutter bestimmte Sklavin) im elterlichen Hause unterbringt, bzw. unterzubringen trachtet. Hindernisse treten in den Weg und bringen den Jüngling in Gefahr, seine Geliebte zu verlieren. Eine mit dem Freunde (Eutychus, Erotico) verabredete List schlägt fehl oder wird unnütz. Selbst das Eingreifen der Mutter hat nicht den gewünschten Erfolg. Der Jüngling verfällt auf den Verzweiflungsentschluss, das Vaterhaus zu verlassen und in der weiten Welt umherzuirren, als er gerade reisefertig vom Freunde (oder Diener), der, aus dem Hause kommend, ihn sucht, von der glücklichen Beseitigung aller Schwierigkeiten benachrichtigt wird, und in den Besitz des Mädchens gelangt. Soweit geht die allgemeine Übereinstimmung, die gewiss gross genug ist, um eine direkte Entlehnung von Seiten Porta's zur Gewissheit zu machen. In der Ausführung und Ausfüllung der Stücke weichen die beiden Autoren freilich wesentlich ab. Hierzu benutzte Porta wiederum Plautinische Komödien.

Der Epidicus lieferte die Idee, die gekaufte geliebte Sklavin für die Schwester auszugeben, sowie die weitere Idee, dass sich die Geliebte wirklich als Schwester entpuppt.

Dass Costanza, auf Verabredung mit ihrem Sohn und dessen Sklaven, die vermeinte Cleria als ihre Tochter anerkennen will und dass sie dabei ihre Rolle so natürlich spielt, weil das Mädchen (wenigstens wie beide glauben) wirklich ihre lang verlorene Tochter ist, so natürlich, dass Herr und Sklave über ihre Verstellungskunst in Erstaunen geraten: das alles ist eine Nachahmung einiger Scenen im Poenulus (Sc. 2, 3, 4 des V. Aktes). Durch das gleiche Stück und die gleichen Scenen (Hanno und Milpho) sind auch die Türkengespräche — besonders die köstliche Scene, wo Trinca vorgiebt, er verstände türkisch und wo er die Worte des jungen Türken nach seinem Gutdünken verdolmetscht — veranlasst. Aus der Mostellaria (III, 1) und Trinummus (IV, 1) entlehnte Porta die Idee, durch die plötzliche Heimkehr lang abwesender Personen das Scheitern der Intrigue und die Katastrophe herbeizuführen. Selbst die Monologe, welche jene Personen bei dieser Gelegenheit sprechen, lehnen sich an die zitierten Stellen an.

Einzelne Wendungen, Ausdrücke oder Stellen, die wörtlich

aus Plautus übersetzt sind, finden sich in grosser Anzahl. Ich erwähne nur eine Stelle:

In der 6. Scene des IV. Aktes der Sorella lesen wir:

Erot. *Chi vi ſarà compagnia?*
Att. *Sdegni, confuſioni ſpauenti, dolori, gemiti, ſuſpiri e diſperati penſieri.*
Erot. *Che commodità portarete per i diſaggi de' camini?*
Att. *Angoſcie, amaritudini, la morte isteſſa.*
Erot. *Di che viuerete?*
Att. *Della propria morte.*

Hierzu vergleiche man Mercator V, 2, 27 ff.

Charinus
Quid me uoltis?
Evtychus
Ire tecum.
Charinus
Alium comitem quaerite
Non amittunt his me comites qui tenent.
Evtychus
Qui sunt ei
Charinus
Cura, miseria, aegritudo, lacrumae, lamentatio.

Auch Terentius und zwar seine Andria ist von Porta benützt worden. Aus diesem Lustspiel ist die Idee genommen, dass der Vater Attilio's ihn, der insgeheim ein Mädchen liebt und es sogar geheiratet hat, mit einem anderen Mädchen, der Geliebten eines Freundes verheiraten will; ferner dass eben dieser Freund verzweiflungsvoll Attilio aufsucht, ihn bittet, auf das Mädchen zu verzichten und zu seiner Freude vernimmt, dass dem Attilio nichts ersehnter wäre, als das Mädchen nicht heiraten zu müssen. Ebenso die Idee, dass Attilio, um den Verdacht des Vaters nicht zu erregen, sich stellt, als gehorche er gerne dessen Wünschen. Desgleichen das Lauschen der Amme und das hierdurch erzeugte Missverständnis. Endlich ist der Anfang der letzten Scene der Sorella ziemlich getreu Andria II, 2 nachgebildet. Man vergleiche:

Porta.

Trinca
O Dio, e doue trouerò Attilio, il mio padrone, & Erotico, per dargli coſi buona nuoua?
Erotico
Cerca di noi, e ci vuol dar vna buona nuova.
Att.
Niuna buona nuoua può eſſer per me, ſe non che Cleria fuſſe mia

Terentius (ed. Fleckeisen 1874 p. 25).

Da. *Di boni, boni quid porto? sed ubi inueniam Pamphilum, Ut metum in quo nunc est adimam atque expleam animum gaudio?*
Ch. *Laetus est nescio quid.* *Pa.* *Nil est: non dum haec resciuit mala.*

. . . .

moglie; ma ciò non potendo effere, dunque non è buona per me.	*. . . . Da. toto me oppido exanimatum quaerere. Sed ubi quaeram aut quo nunc primum intendam? Ch. Cessas adloqui?*
Trinca	
Doue andrò, in cafa die Erotico over in piazza? Ma stimo, che fien partiti per difperati.	
Erot.	*Da. Habeo. Pa. Daue, ades, resiste. Da. Quis homost, qui me . . .? o Pamphile,*
Trinca, volgeti à noi.	
Trinca	
Io non poffo più celar l'allegrezza e bisogno, che sfoghi. V'apporto vna grande allegrezza.	*Te ipsum quaero. eugae, Charine: ambo opportune: uos uolo.*

Die Figuren und Charaktere des Stückes erweisen sich ebenfalls als antike. Nicht nur der Capitano, der Parasit, der schelmische Diener, sondern auch die beiden Väter und die Jünglinge tragen deutlich Plautinisch-Terentianisches Gepräge. Nur die Frauen- und Mädchencharaktere sind modern.

Was an Motiven noch übrig ist, wie z. B. die Verwechslung der beiden Mädchen, die türkischen Seeräuber u. a. m. ist nicht origineller, als das andere Material. Das alles findet sich nur zu oft im Cinquecentistendrama vor Porta. Man sieht, auf Originalität kann der Neapolitaner hier noch weniger Anspruch erheben als in den *Duoi Fratelli Rivali.* Um so grösser seine Kunst, um so höher sein Verdienst, dass er es verstand, aus jenen alten, viel abgenützten Motiven eine völlig neue Dichtung zu bilden, eine Dichtung, bei der wir den Mangel an Originalität auch nicht einen Augenblick empfinden. Sein Stück gehört unstreitig zu den heitersten und packendsten des Cinquecento. Wie meisterhaft ist die Führung der Intrigue, wie wirkungsvoll sind die Situationen, wie vortrefflich sind die Charaktere gezeichnet, wie köstlich ist besonders der Schelm Trinca. Er vereinigt in sich die Komik aller Schelme des Plautus und Terenz; er ist so zu sagen die Quintessenz von ihnen allen. Die Nachahmung übertrifft nicht nur die römischen Vorbilder, sondern alle ähnlichen Versuche der Zeitgenossen. Selbst Molière's Scapin — als dessen Ahne Trinca sich weiter unten entpuppen wird — steht kaum höher.

Der Dialog ist lebendig, der Witz ursprünglich, frisch schlagend, die Sprache kernig und mag sie an Eleganz, wie Napoli-Signorelli[5]) behauptet, einem Ariosto, Bentivoglio und Caro wirklich nachstehen, mag sie manchen Ausdruck enthalten, welchen die „Toscani rigorosi" nicht billigen — treffender, bezeichnender kann sie bei jenen Dichtern auch nicht sein.

Nachdem ich mich oben bei Porta's *Duoi Fratelli Rivali* schon

[5]) *Storia* de' Teatri VI, p. 297 ff. (s. o. S. 68).

über die Schaffensweise des Dichters ausgesprochen habe, brauche ich hier auf Einzelheiten wohl nicht weiter einzugehen.

Dass „*La Sorella*“ übrigens nicht ganz frei von Mängeln und Schwächen ist, habe ich bereits bei der Inhaltsangabe vorübergehend erwähnt. Wir fanden, dass die Figuren des Capitano und Parasiten nur lose mit der Handlung im Zusammenhange stehen; man kann sie weglassen, ohne diese merklich zu ändern. Wir fanden, dass es den Reden des Erotico sowohl, als der Sulpizia an Zartheit gebricht, was umsomehr zu verwundern ist, als sonst Porta nach dem Zeugnisse eines Napoli-Signorelli „*Dipigne benissimo le delicatezze ei piccioli nulla degl' innamorati*“. Nicht sehr erbaut hat uns ferner das Incestmotiv im IV. Akt, dass den mehrfach erwähnten Napoli-Signorelli zu einem Hinweis auf die tragische Fabel des Sophokleischen Oedipus veranlasste. Doch muss man gestehen, dass unser Dichter durch die komische Handhabung der entsprechenden Scene einigermassen dafür sorgte, die tragische Stimmung nicht aufkommen zu lassen.

Diese Kleinigkeiten können den Wert unsres Stückes nicht wesentlich beeinträchtigen.

Zum Schlusse will ich nur noch bemerken, dass Porta ein Seitenstück zur *Sorella* geschrieben hat. Seine *Olimpia* (1589 gedr.) ist nur eine Variation der *Sorella*. Man könnte sie *Il Fratello* heissen. Wie in der *Sorella* Mutter und Tochter, so sind hier Vater und Sohn von den Türken geraubt worden. Wie dort der Sohn die Geliebte als Schwester bei dem Vater einführt, so veranlasst hier die Tochter ihren Geliebten, sich bei der Mutter als den geraubten Sohn auszugeben u. s. w. [6])

---

[6]) Eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Stückes findet sich in meinem Aufsatze „*Tristan l'Hermite's Le Parasite* und seine Quelle“ (Archiv f. n. Sprachen, LXXXVI S. 47–80). Dort weise ich auch nach, dass Fabr. *Fornaris* mit seinem Lustspiel *L'Angelica* (gedr. 1585) — *Tristan's* Quelle — ein keckes Plagiat an *Porta's Olimpia* begangen hat.

Rotrou's

LA SOEUR

mit ihrem Vorbilde verglichen.



Die Kenner des französischen Dichters werden den Inhalt des italienischen Stückes nicht ohne das Gefühl grösster Enttäuschung gelesen haben; denn Rotrou, so mussten sie finden, hat den ganzen Plan und Gang des Vorbildes beibehalten, nichts kann er als sein Eigentum beanspruchen. Bei näherer Vergleichung der beiden Stücke stellt sich heraus, dass er auch die Charaktere, die Ausführung fast aller Scenen, die Gedanken — mit einem Worte Alles — dem Italiener verdankt. Er ist blosser Übersetzer, jedoch in demselben Sinne wie oben bei *Celie*. Er folgt seinem Original Scene für Scene, überall stark kürzend, vereinfachend, oft mildernd, wobei er hin und wieder wie in den früheren Stücken, selbständige Scenen dazu erfindet. Die wesentlichste Änderung Rotrou's, die den Wegfall vieler italienischer Scenen veranlasste, ist die Beseitigung der stehenden Figuren des Capitano und Parasiten. Ausserdem hat er nur die Rolle der Amme (ohne Namen) umgestaltet und, wie in der *Celie*, eine *suivante* oder *servante* (Lydie) daraus gemacht. Die Namen hat Rotrou bis auf 2 (Constanze und Orgye) geändert. Es seien die beiden Personenverzeichnisse hier vergleichshalber zusammengestellt:

La Sorella	*La Soeur*
Attilio, Giouane	*Lelie, Seruiteur d'Aurelie*
Trinca, ſuo Seruo	*Ergaste, valet de Lelie*
Balia di Sulpitia	*Lydie seruante d'Orgye*
Erotico Giouane	*Eraste, Seruiteur d'Eroxene*
Cleria Giouane	*Aurelie*
Pardo Vecchio	*Anselme Père de Lelie*
Gulone Paraſito	— —
Trasimaco Capitano	(*Polydore;* tritt nicht auf)
Pedolitro Vecchio	*Geronte vieillard* } *vestus à la Turque.*
Suo figlio	*Horace* }
Costanza Vecchia	*Constance mère d'Aurelie*
Sulpitia Giouane	*Eroxene*
Orgio Vecchio.	*Orgye, oncle d'Eroxène.*

Der Schauplatz in beiden Stücken ist das historisch berühmte Nola in Unteritalien.

Da sich das französische Stück mit dem italienischen inhaltlich völlig deckt, so brauchen wir von ersterem keinen Auszug zu geben.

Wir betrachten also nur den Scenenverlauf bei Rotrou. Gleich die 1. Scene (zwischen Lelie und Ergaste) ist eine ziemlich getreue Übersetzung aus Porta; man höre:

Porta:

Att.

E ti diſſe, che Pardo, mio padre, m'hauea ammogliato con Sulpitia?

Trinca

E mi diſſe, che Pardo, uoſtro padre, u'hauea ammogliato con Sulpitia.

Att.

E la mia Cleria col Capitano?

Trinca

E la uoſtra Cleria col Capitano.

Att.

E che le nozze ſi faceuano per la ſera ſeguente.

Tr.

E che le nozze ſi faceuano per la ſera ſeguente.

Att.

E ti parea che lo diceſſe da ſenno?

Tr.

E mi parea che lo diceſſe da ſenno.

Att.

Mi riſpondi con le medeſime parole, e tanto ſeccamente che mi laſci mille deſiderij di sapere. Nelle coſe d'Amore, ò d'importanza biſogna dir tutte le minutie: perche un minimo atto una minima parola mi potrebbe indirizzare al rimedio.

Rotrou:

Lelie

O fatale nouuelle et qui me deſespere!
Mon oncle te l'a dit et le tient de mon pere?

Erg.

Ouy.

Lel.

Que pour Eroxene il destine ma foy,
Qu'il doit abſolument m'impoſer cette loy,
Qu'il promet Aurelie aux voeux de Polydore.

Erg.

Je vous l'ay deſia dit, et vous le dis encore.

Lelie

Et qu'exigeant de nous ce funeste deuoir
Il nous veut obliger d'espouſer des ce soir?

Erg.

Des ce soir.

Lelie

Et tu crois qu'il te parloit sans feinte?

Ergaste

Sans feinte.

Lelie

Ha! si d'amour tu reſſentois l'atteinte,
Tu plaindrois moins ces mots qui te couſtent si cher,
Et qu'auec tant de peine il te faut arracher;
Et cette auare Echo qui respond par ta bouche,
Seroit plus indulgente à l'ennuy qui me touche.

Ergaste

Comme on m'a tout appris je vous l'ay r'apporté;
Je n'ay rien oublié, je n'ay rien adjouſté
Que desirez vous plus?

Tr.

Vi l'ho riferito con le medesime parole, che mi sono state dette, nè più nè meno tantillo ue, non bisogna dimandarmene più, che non sarete per saperne altro tutto hoggi.

Lel.

Aux choses d'importance,
Oublier quelquesfois la moindre circonstance,
Vn regard, un soufris, un mot une action
Ruine absolument nostre pretention;
Et sçachant a quel poinct cet entretien m'importe
Je t'y puis voir, cruel, repugner de la sorte?

Att.

Se affliggessero cosi te, come me, non schiuaresti cosi di ragionarmene.

Er.

Ne vous touchant pas tant, j'y repugnerois moins
Mais, cette amour, enfin, vous couste trop de soings.

Trin.

E perche sò, che v'affliggono, però schiuo di ragionaruene.

Lelie

Il m'en couste, il est vray, mais j'en ayme les causes:
Les espines d'amour ne sont point sans leur roses,
Et quand il faut souffrir pour de si doux appas,
Je tiens pour malheureux, celuy qui ne l'est pas.
Au reste estant l'autheur de mon inquietude,
La peux-tu negliger sans trop d'ingratitude?
Sans tes conseils . . .

Att.

Se ben m'affliggono, pure nel afflittione vi ritrouo qualche piacer mischiato. Ma ne'trauagli, doue mi trouo, ci sono per li tuoi consigli; e meriteresti che ti spianasse le spalle, che ancor tu ne patissi la parte del mio affano.

Erg.

Et bien, n'est-on pas malheureux,
De voüer son seruice à ces fous d'amoureux!
Faictes que le succez responde à leur caprice,
On leur rend un devoir, non pas un bon office:
Le peril d'vn Gibet est le moindre danger
Où pour seruir leur flame on se doiue engager;
Mais si quelque accident par malheur les menace,
On est absolument autheur de leur disgrace;

Trin.

O gran miseria che l'esser seruo d'innamorati, i quali non sanno star nel mezzo, ma sempre su gli eccessi. Quando si trouano nelle calamità, ti vengono con certe furie adosso, che vogli aiutargli con l'opre, ò col consiglio, che non ti dan tempo a pensare. E l'huomo si pone a pericolo della forca, se si scuopre, e se per qualche bella

inuentione il fatto ſuccede bene, non ſi ricordano del conſigliero & attendono a ſollazzarſi: ma quando ſi scuoprono gl'inganni, e ſi veggono ne' pericoli ti voglioio ſpianar le ſpalle come miniſtri de' loro danni.

Soit que le ſort enfin leur ſoit cruel ou doux
Tout le bien leur eſt deub, tout le mal vient de nous.
Voſtre confusion est l'effect que merite
La bouillante chaleur d'vne amour illicite;
J'en auois bien preueu, ce triste repentir
Et je n'ay pas manqué de vous en aduertir;
Mais malgré ces aduis qui ne profitoient gueres
Je ne pûs refuſer mes ſoins à vos prieres.

Bald, wie man sieht, kürzt Rotrou sein Vorbild, bald spinnt er die schlichten Worte desselben zu schönen Bildern aus.

Ebenso verhält es sich mit der 2. und 3. Scene (in Viollet-le-Duc's Ausg. zu einer, der 2. zusammengezogen, weil die erstere nur 3 Verse enthält), welche zwischen Lydie und Eraste spielen. Was Rotrou hier in zierlichem Gewande des Verses sagt, ist stets nur eine geschickte Übersetzung der Porta'schen körnigen Prosa. Aber er hat nicht den ganzen Dialog verwertet. Die vielen Stossseufzer, die langen Liebesbeteuerungen des Erotico, die langatmigen Mitteilungen der Amme in der 2. Hälfte der Scene hat er weggelassen. Er hat ferner die Reden seiner Personen hin und wieder gekürzt und hierdurch entschieden eine grössere Lebhaftigkeit des Dialogs erreicht; man vergleiche:

Porta 2. Sc.:

Balia

Ahi quanto poco durano i diletti d'amore, e quanti ſono quelli che ſouraſtanno. Pouera figlia biſognarebbe hauer vn cuor di Turco, per non crepar di dolore. Ma doue trouerò io Erotico, che è il ſoſtegno delle noſtre ſperanze?

Er.

Come dalla mattina il primo negotio và in fallo, tutti vanno a roueſcio in quel giorno.

Bal.

Ma eccolo, Signor Erotico?

Er.

O cariſſima Balia. La Fortuna

Rotrou 2. u. 3. Sc. (S. 6 ff. *V. l. D.* IV, S. 649):

Scene II.

Lydie, seule,

Pauvre Eroxene! Helas! quelle ame impitoyable
Ne ſeroit pas ſensible a ta peine incroyable!
Je vous cherchois, Eraste.

Scene III.

Eraste, Lydie

Eraste

Et j'estois en ſoucy
En quel lieu ie pourrois te rencontrer auſſi:
Toy qui brillant rayon du soleil qui m'eclaire,

muterà tenore, effendomi incontrato con la theforiera de' noftri amorofi fecreti[7]) *con l'aurora del mio Sole. Che nouella m'apporti della mia dolciffima Sulpitia?*

Bal.
Cattiua, la peggior, che fia.

Er.
Dimmela, non più tardare.

Bal.
Mi difpiace di daruela.

Er.
Non doueui cominciare, se non voleui darmela.

B.
Sulpitia è maritata.

E.
E con chi?

B.
Con Attilio.

E.
Ahi fortuna traditore, e che poteui tu farmi peggio?

B.
Vi ha fatto peggio, che Orgio fuo zio, vuol che per quefta fera fi faccino le nozze, che la breuità del tempo ne priua di configli, e di rimedi.

Er.
Mi voleui dar vna cattiua nuora, y' hor me ne dai due.

Toi qui de noftre amour fidelle secretaire[7])
Toy, qui l'appuy . . . .
Lydie
Tout beau, ie ne me puis flatter
De vaines qualitez que vous m'allez ofter.
Er.
Ne m'apportes-tu pas vne heureufe nouuelle?
Lydie
Tres mauuaise, au contraire, et pour vous, et pour elle,
Et pour qui, comme moy, prend part en vos ennuys.
Er.
Quelle encor?
Lydie
Eroxene.
Er.
Acheue.
Lydie
Je ne puis.
Er.
Te taire eft vn surcroift à ma melancholie:
Parle donc. Eroxene . . . .
Lydie
Est promife à Lelie.
Er.
Ha! quel coup plus mortel pouuoy-je receuoir?
Lydie
Ce n'eft pas tout.
Er.
Quoy donc?
Lydie
Ils espoufent ce foir.
Ainfi les courts moments qui reftent à voftre ayde

[7]) Einen Beleg dafür, wie weit sich oft die Spürnasen mancher Kritiker verirren, mag diese Stelle bilden. Fournier in den Anmerkungen zur „Soeur" (Théâtre français au 17 siecle p. 444 A [2]) sagt zu der im Texte hervorgehobenen Stelle: *Rotrou se rappelle ici le passage du* **Menteur** *de Corneille ou Dorante flatte aussi Cliton en l'appelant . . . „de ses secrets le grand dépositaire".* — R. hat sicher nicht an den ***Menteur*** gedacht, sondern einfach, wie wir sahen, aus seinem Vorbild übersetzt.

B.
Fortuna non comincia per vna, ne per due.

E.
Ecci forſe altro?

B.
Altro sì.

E.
Non più di gratia.

Bal.
E forza dirlo per poterui rimediare.

Er.
Oh miſero me.

Vous priuant de conſeil, vous priuent de remede.

Er.
O fatale nouuelle, et funeſte à mes voeux!
Je n'en redoutois qu' vne et tu m'en apprends deux.

Lydie
Vne troiſieme ſuit

Er.
Pourſuy donc, et m'acheue;
C'eſt trop longtemps languir, ie ne veux plus de tréue
Et de tous ſes efforts ma conſtance eſt à bout.

Lydie
Pour chercher du remede, il vous faut dire tout.

Die Idee, den Liebhaber durch die schlagartig sich folgenden schlimmen Mitteilungen zu ängstigen, ist bei Rotrou durch eine 4. Mitteilung noch gesteigert:

Lydie

— — — — — — — — — — — — —
Vous auez à combattre un quatrieme accident
— — — — — — — — — — — — —
Vous avez d'Eroxene excité le courroux etc.

In der 4. (bzw. 3. Sc.) — Eraste, Lelie, Ergaste — ist Rotrou wieder nur Übersetzer der 3. Scene bei Porta:

Porta I,3:

Att.
Ecco l'habbiam pur trouato al fine.

Er.
Non ci è più fede al mondo, non ſi troua più huomo di cui poſſa fidarſi. Al tempo d'hoggi la fede e ritrouata per ingannar la fede. Ma io vò tradir, & ingannar ciaſcuno, poiche ciaſcuno cerca tradir, & ingannar me.

Att.
Parla da ſe ſolo.

Rotrou I,4 (S. 13, *V. l. D.* S. 654):

Lelie
C'eſt luy.

Er.
Quelque apparence où l'amitié se fonde,
Ne cherchons plus ny foy ny vertu dans le monde;
L'amitié, les ſermens, et la foy d'aujourd'huy
Ne ſeruent qu'a tromper la bonne foy d'autruy.
Mais, enfin, ie ſuiuray l'exemple qu'on me donne,
Et, trahy de chacun, n'eſpargneray perſonne.

Lelie
Il diſcourt en luy-meſme.

Tr.	*Erg.*
Come quello, che ſtà ne' trauagli, doue tu ſei.	*A l'exemple des fous, Comme frappé, ſans doute, en meſme endroit que vous.*

Eine Änderung jedoch ist zu erwähnen: Eraste tritt etwas ungestümer als sein Vorbild Erotico auf. Er legt, nachdem er in ironischen Worten gleich Erotico seinen Grimm eine Zeit lang noch niedergehalten, die Hand an den Degen und ruft dem vermeinten Verräter die Worte zu:

> *Et moy i'ay grande part en voſtre trahiſon;*
> *Mais vous m'auez offert de m'en faire raiſon.*

Erotico dagegen hatte seinen Freund mit den milden Worten angeredet:

> *Ma ui prego per quella cara amicitia, che vn tempo fù ſi perfetta, & incorrotta fra noi, che mi ſiate corteſe etc.*

Rotrou hat mit dieser kleinen Änderung gewiss die Wirkung der Scene erhöht. In derartigen Kleinigkeiten verrät sich stets der Dramatiker, der mit der Bühne in Fühlung ist.

Mit dieser Scene schliesst Rotrou seinen 1. Akt. Die bei Porta noch folgenden Scenen (4. und 5.) hat er in den II. Akt verlegt.

II. Akt.

Die erste Scene dieses Aktes — zwischen Aurelie (Cleria), Lelie (Attilio) und Ergaste (Trinca) — entspricht im Inhalt und Ausdruck der 4. Scene des I. Aktes bei Porta.

Porta I,4:	Rotrou II,1 (S. 25):
Cleria	*Aurelie sur la porte voyant reuenir Lelie.*
Attilio, anima mia, fermateui coſtì che ſono ſtata gran pezza aſpettandoui in fineſtra, per auuiſarui, che ſe un poco piu foſte tardato, non hareſte trouata la uoſtra Cleria in caſa.	*Qui vous a retenus? Il estoit temps, Lelie, De tirer mon esprit de ſa melancholie; Et tardant un moment; la mort l'en euſt tiré.*
Att.	*Lelie*
No vi dolete, occhio mio caro.	*Quel nouveau déplaiſir peut l'auoir alteré.*
Cler.	*Aurelie*
Qual miſeria è, che pareggi la mia? Mi ſento l'anima coſi riſtretta nel cuore, che ſono per cader morta; nè poſſo imaginarmi,	*Quel plus grand déplaiſir faut-il que voſtre abſence*

come queſta tormentata anima poſſa regger queſto tormentato mio corpo.

Att.

Non vi struggete, ò Signora più cara à me, che la luce degli occhi miei.

Aqui ſans aucuns biens, ſans nom, ſans connoissance,
Pour support, pour amis, pour parens, pour époux
Pour tout refuge enfin, ne reconnoiſt que vous?

Die Verse Rotrou's machen einen etwas frostigen Eindruck neben den zärtlichen Worten, welche der Italiener seinen Personen in den Mund legt.

Die 2. Scene ist ebenfalls in der Hauptsache aus Porta frei übersetzt. Sie entspricht der 5. Scene des I. Aktes. Zur Vergleichung mögen die nachfolgenden Stellen dienen:

Porta I,5:

Pardo

Trinca doue è Attilio?

Tr.

A caſa; e ſtimo c'habbia vna gran facenda per le mani.

Par.

Io ſon molto mal ſodisfatto di lui, perche non li uedo far coſa che mi vada a guſto, è tanto mutato da quel di prima, che non mi par deſſo. Da quel benedetto giorno (per non dir maladetto) che menò la ſorella da Coſtantinopoli, menò ſeco la cagione della ſua ruina. Ahi tardo mio pentimentó! Tutti i ſuoi penſieri tendono all' otio. Prima ſi leuaua innanzi giorno, andaua alla Meſſa, poi allo studio, tornaua a caſa, ſi poneua a ſtudiare, e quando era l'hora del deſinare con gran fatica lo poteua diſtaccar da' libri, poi ſi diceua l'vfficio della Madonna, tutto diligenza vbidienza e diuotione. Hor tutto il giorno in letto, non ſi leua inſin al hora di deſinare. Non ſi parte da caſa etc. — — — — — —
Non và più a meſſe, non dice vfficio, e la buona educatione

Rotrou II,2 (S. 28):

Ans.

En quel endroit, Ergaſte, as-tu laiſſé Lelie.

Erg.

Dans ſa chambre; pourquoy?

An.

Seul?

Erg. Auec Aurelie.

Ans.

M'eſtant teu ſi long-temps, ie l'avouë aujourd'huy,
Je ſuis mal ſatisfait d'Aurelie et de luy;
Il ſemble (s'il te faut parler d'une ame ouuerte)
Que, rachetant ſa Soeur il acheta ſa perte;
Et que Conſtantinople est vn ſejour fatal
Où tout bien ſe corrompt et degenere en mal.
Si l'étude autresfois l'a mis en quelque eſtime,
Il ſemble n'eſtre, plus qu'vn corps que rien n'anime;
Et son oyſiueté ſemble le mettre au rang
Des objets despourueus et de vie et de ſang.
Il ne ſçauroit treuuer, pour ſon inquietude,
Dans ſa bizearre humeur aſſez de ſolitude;

che ornaua a il ſuo naſcimento è tolta via da vsanza coſi cattiua.

Trinca

Patrone, chi pratica con zoppi, al fin impara a zoppicare. Voſtro figlio è ſtato in Turchia, doue non s'odono meſſe nè ſi dicono uffici, che ben ſapete, che i Turchi ſon mali Chriſtiani, nè ſi vſa leuar mattino, nè ſi va a Studio; anzi coloro che attendono a ſimili coſe, li chiamano Catamelechi, *cioe huomini di poco conto.*

Et l'egliſe, autrefois le premier de ſes ſoins,
Eſt aujourd'huy le lieu qu'il frequente le moins.

Erg.

Le proverbe est certain et l'espreuue conſtante
Que l'on ſçait qui l'on est, en ſçachant qui l'on hante;
Et vous plaindre de luy, n'est que luy reprocher
Qu' avecques les boiteux on apprend à clocher.
Nous venons de Turquie, et dans cette contree,
Des plus religieux l'eglise est ignorée;
C'est un climat de maux, depourveu de tous biens,
(Car les Turcs, comme on ſçait ſont fort mauuais Chreſtiens.)
Les Livres en ce lieu n'entrent point en commerce
En aucun art illuſtre aucun d'eux ne s'exerce
Et l'on y tient quiconque eſt autre qu' ignorant
Pour Catalamechis *qui sont gens de neant.*

Einige kleine Abweichungen sind zu verzeichnen. Wie bereits oben bemerkt, hat Rotrou die grotesken Figuren des Prahlers und Parasiten weggelassen. Der Schwiegersohn, den sich Anselme auserlesen, heisst Polydore und wird nicht als *miles gloriosus,* sondern als lächerlicher, alter, gichtbrüchiger Liebhaber geschildert. Von dem Parasiten Gulone ist nirgends die Rede und so schiebt denn Ergaste die verläumderischen Reden, die sein Vorbild Trinca den Gulone gegen Pardo halten lässt, dem Polydore zu, womit er seine Absicht, zwischen Anselme und dem lächerlichen Bewerber Zwietracht zu säen, vollkommen erreicht. Dass Porta dieses einfache Verfahren nicht einschlug, hatte seinen Grund wohl darin, dass er jene beiden Charaktermasken mit ins Spiel ziehen wollte.

Ein Zusatz Rotrou's sind zwei von den vier angeblich türkischen Wörtern, nämlich *„Urchec“* und *„Boram“*, während *Catalamechis (Catamelechi)* und *Tubalch* sich schon bei Porta finden.

Ein Zusatz Rotrou's ist ferner die burschikose Bemerkung Ergaste's bezüglich der Mitgift, die Eraste verlange:

Non ſans dot ſeulement, mais ſans habits encore,
Et la croit toute nuë, un ſi riche treſòr etc.

Bei Porta sagt Trinca nur: *Erotico . . . . . vi fà la medeſima offerta.*

Endlich ist noch der Schluss der Scene, wo Anselme und Ergaste wechselweise auf Polydore schimpfen, von Rotrou hinzugethan worden. Als Vorbild mochte der Franzose Pseudolus I,3, 126 ff. benützt haben, wenn ihm nicht irgend ein italienisches Stück, worin jene Plautinische Scene selbst nachgeahmt worden, vorgelegen.

Der bei Porta den II. Akt eröffnende Hungermonolog des Parasiten, die 2. Scene zwischen diesem und dem Capitano, sowie die 3. Scene zwischen Gulone und Trinca blieben bei Rotrou natürlich weg. Rotrou dichtete dafür eine neue Scene, die 3. Scene (des II. Aktes), hinzu: Eroxene (Sulpizia) tritt auf und schickt ihre Dienerin Lydie zu Eraste, um ihm abermals ihre Befürchtungen wegen der geplanten Heirat auszudrücken. Der ganze Inhalt der Scene liegt in den wenigen Worten, welche Porta von der Amme am Anfang der 4. Scene sagen lässt: *Sulpitia ſmania e non troua luogo per la geloſia di Cleria. Mi manda, ſe può saper da Erotico alcuna coſa di nuovo.* Was bewog nun Rotrou, diese Worte zu einer Scene auszuspinnen? Einmal gewiss das Bedürfnis, einen Ersatz für die vielen ausgefallenen Scenen zu bieten und zu verhüten, dass der II. Akt kleiner werde als die anderen. Dann lag Rotrou vielleicht daran, Eroxene, nachdem sie später doch auf der Bühne erscheinen musste, schon früher auftreten zu lassen, um das Interesse des Zuschauers für sie zu erhöhen. Wie dem jedoch auch sei, Rotrou hat das jungfräulich schüchterne Schwanken in den Entschlüssen des Mädchens so gut dargestellt, dass man die an und für sich vielleicht nicht notwendige Scene gelten lassen kann, um so mehr, als sie sich geschickt der folgenden anschliesst. Diese selbst (4. Sc.) (zwischen Lydie und Eraste), sowie die 5. Scene (zwischen Lydie und Eraste) und die 6. Scene (zwischen Eraste, Lydie und Anselme) sind Copien der 4. Scene bei Porta, aber taktvoll gemilderte Copien. Man erinnert sich, wie roh Erotico in der *Sorella* von seiner Geliebten spricht, wie er die entsetzlichsten Verwünschungen gegen sie ausstösst. Die ganze Stelle fehlt bei Rotrou. Auch in der Verstellung, so dachte der feinfühlende Franzose, darf und wird der wahre Liebende, sogar wenn es gilt, die Geliebte selbst dadurch zu erringen, sich scheuen, von ihr auf eine unzarte Weise zu sprechen.

Der Monolog Lydie's über die Treulosigkeit der Männer (7. Sc.) ist Porta entnommen (II,5). Zur Vergleichung stehe hier der Anfang:

la Sorella II,5	*la Soeur* II,7
O Mondo immondo, o mondo tutto pieno di fallacie e d'inganni,	. . . . *ó monde immonde!*

hor chi può viuere in te, che ſia ſicuro dalle tue inſidie? O età maladetta, o crudeltà, o barbarie, che a pena può adeguarſi col penſiero! — — — — O Sulpitia troppo ſincera & amoreuole, per non dir troppo ſemplice, e troppo ſciocca etc.

Source en crimes, en fraude, en miſeres feconde!
Vil Theatre des jeux et du sort et du temps,
Qui ſe peut garantir des lacs que tu nous tends?
Triste objet de pitié, trop fidelle Eroxene,
Ou trop ſimple plûtoſt, trop credule et trop vaine etc.

Hiermit schliesst der II. Akt. Die letzte Scene des II. ital. Aktes — Trinca und der Capitano — konnte Rotrou natürlich nicht brauchen.

III. Akt.

Den III. Akt eröffnet Rotrou, wie sein Vorbild, mit dem kurzen Monolog des aus der Türkei mit seinem Sohne heimgekehrten Geronte (Pedolitro). Die Verse:

En estat de te rendre etc.

bis

Et remettre en ton sein ces funebres depôts

sind Rotrou's nicht gerade geschmackvoller Zusatz. Die 2. Scene, die Begegnung Geronte's mit Anselme ist eine pure Übersetzung des italienischen Vorbildes. Hier einige Proben:

Porta III,2:

Pardo

Chi ti potrebbe conoſcere coſi vecchio? e poi veſtito alla turcheſcha? che ſiete ſtato prigione ò ammalato, che hauete coſi vigliacca ciera? perdonatemi, cioè macra e ſcolorita.

Ped.

Il mal mangiare, il peggior bere, e'l molto patire.

Par.

Le tue vesti?

Rotrou III,2 (S. 52 *V. l. D.* VI, 684):

Anselme

Hé Dieu, qui l'eust pû croire,
A voir ce corps tremblant et ce visage vsé,
L'vn et l'autre ſi vieil, ſi maigre et déguiſé?
Qui vous a pû causer ce changement extreme?

Geronte

Manger mal, boire pis, ſouuent coucher de meſme;
Marcher incommodé ſans beste et ſans valet.

Ans.

A quoy ces habits Turcs? dancez vous un ballet
Portez vous vn momon?

Ped. *Me l'ho mangiate in Turchia.*	*Ger.* *Sans railler, ie vous prie* *J'ay mangé franchement mes habits en Turquie.*
Pardo *In Turchia ſi mangiano veſti?*	*Ans.* *Comment! en ce païs mange-t'-on les habits?*
Ped. *L'ho vendute & impegnate all' hoſterie per mangiare. Ma io mi rallegro, che vi vedo più allegro e giouane che non ui laſciai.*	*Ger.* *Oüy, mais l'on s'y plaiſt moins a railler ſes amis.* *Sçachez qu'où la faim preſſe et la bource s'altère,* *Il n'eſt rien de ſi dur que le corps ne digere* *Pour vous, plus i'en confere auec mon ſouuenir,* *Plus ie voy que le temps vous a fait rajeunir etc.*
— — — — — — —	— — — — — — —
Ped. — — — *io vi porto vna buona nuova di là.*	*Ger.* *Je vous apporte au reste vne bonne nouuelle.*
Pardo *Che forse il Turco non arma alla primauera & non infeſtera le noſtre marine?*	*Ans.* *Quelle? Que le Grand Turc n'arme point cette eſté,* *Ou veut faire alliance auec la Chrestiente?*
Ped. *Dico buona per voi.*	*Ger.* *Je dis bonne pour vous: voſtre femme Conſtance,*
Pard. *Voi ſiate il ben tornato, portandomi alcuna buona nouella.*	— — — — — — — — — *En aſſez bon eſtat, peu deuant mon depart,* *Me vit, et me chargea de vous voir de ſa part.*
Ped. *Coſtanza, voſtra moglie, vi ſaluta.*	*Ans.* *O Dieu! vous deuez donc (ſi ce n'eſt raillerie)*
Par. *Che forſe dall'altro mondo?*	*Venir de l'autre monde, et non pas de Turquie!*
— — — — — — —	— — — — — — —
Ped. . . . *nè di voſtro figlio nè del ſeruo ho inteſo coſa alguna in Costantinopoli.*	*Ger.* . . . . *Et dans Constantinople on n'a point veu Lelie.*

Par.	*Ans.*
Quasi che Costantinopoli fusse Nola che si può saper chi vi capiti.	*Cette fameuse Ville est donc en vostre endroit*
Ped.	*Vne seconde Nole ou chacun se connoist.*
Se ben Costantinopoli è vna città grandissima, e più di Napoli, le domeniche noi tutti Christiani ci veggiamo nel tempio di Santa Sofia doue ci ragguagliamo, e consigliamo delle nostre fortune e ci aiutamo l'vn l'altro.	*Ger.* *Non, ie ne vous dy pas que ces lieux se ressemblent;* *Mais dans Saincte-Sophie* [8] *où les Chrestiens s'assemblent* *Pour l'office Diuin qui s'y fait auec soin,* *Chacun fait connoissance et s'assiste au besoin.*
Pardo — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —	*Mais ne m'en croyez pas, croyez en cette lettre.*
Ped. — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Ma io non vò che mi crediate. Eccoui una lettera, che vi manda, conoscete la sua mano?	*Tenez, en sçaurez-vous connoistre l'écriture?*

Mit der 3. Scene hat R. das gleiche Verfahren eingeschlagen: Aurelie (Cleria) erscheint und hat mit Geronte dasselbe Gespräch, welches Cleria mit Pedolitro hat.

Cler.	*Aurelie*
Padre, che comandate?	*Que voulez-vous, mon pere?*
Par. *Costui è uenuto di Turchia.*	*Ans.* *Approchez, Aurelie.* *Cet amy, de Turquie aujourd'huy de retour,*
Cler. *Infelice me, costui sarà uenuto a far riscontro s'e uero, che sia Cleria, e quanto falsamente glie l'habbiamo dato ad intendere.*	*M'apprend que vostre mere y respire le iour.* *Aur.* *Voicy l'instant fatal d'où dependoit ma perte;*
Par. *E dice, che Costanza sia uiua.*	*Nostre art est éventé, la fourbe est descouverte;*
Cleria *Che affermerò? io non sò, che debba affermar nè negare, nè che mi fare. O fosse qui Trinca.*	*Je ne sçay qu'auoüer, ny que nier aussi.* *Que diray-je? Ha! qu' Ergaste au moins n'est-il icy!*

[8]) *Guizot (Corneille et son temps* S. 381) macht Rotrou einen Vorwurf daraus, dass er die nach der Eroberung Konstantinopels zur Moschee gewordene St. Sophienkirche noch als Kirche betrachte. Dieser an und für sich nebensächliche und bedeutungslose Umstand, schreibt sich, wie man sieht, von Rotrou's Vorbild, dem gelehrten Italiener Porta her.

Einzelne Wendungen sind Rotrou eigen, so z. B. der ironische Ton in den Antworten Aurelie's. [9])

Aur.
Qui vous a dit encor ces friuoles nouuelles?
Ger.
Deux yeux dont ie réponds et qui me sont fidelles.
Aur.
On respond aisément où rien n'est à risquer;
Mais vos témoins sont vieux et prests de vous manquer.
Ger. (*la regardant attentiuement*)
Vous auez bien raison, ne les pouvant seduire
De les rendre suspects, car ils vous peuvent nuire.
Aur.
Cest qu'ils sont dangereux et pleins de tant d'attraits,
Que l'on a grand sujet d'en redouter les traits.

Die am Schlusse der Scene zwischen Geronte und seinem Sohne gewechselten angeblich türkischen Worte: *Mem, bel fem* finden sich hier nicht bei Porta, sind also wohl Rotrou's Zusatz und aus der nächsten Scene Porta's entnommen.

Die 4. Scene bei Rotrou — Monolog Anselme's — ist dem Schlusse der 3. Scene der *Sorella* entlehnt.

Dasselbe Verhältnis bietet des Franzosen 5. Scene (nach Porta III, 4). Man vergleiche:

Porta III, 4:	Rotrou III, 5:
Par.	*Ans.*
A che ti affatichi parlargli? non risponde, perche non intende l'Italiano.	*Il n'entend pas la langue, et ne te peut répondre.*
Tr.	*Erg.*
Gli parlerò in Turchesco. Tu non mi scapperai. Cabrasciam ogni boraf, enbusaim Constantinopla.	*Et bien, luy parlant Turc, ie sçay bien le confondre. Cabrisciam ogni Boraf, embusaim Constantinopla?*
Att.	*Lelie*
O buon Trinca, ò illustrissimo Trinca.	*O rare, ô braue Ergaste!*
	Horace
	Ben Belmen ne sensulez.

[9]) Dagegen Porta:

Cler.
. . . . . *Ma uoi, come lo sapete?*
Ped.
L'ho uista con questi occhi in Costantinopoli etc.
Cler.
Voi dite cose impossibili e siete cosi bugiardo nell'uno, come nell'altro.

Turco

Ben belmen ne sensules.

Pardo

Che dice?

Tr.

Che ſuo padre non fu mai in Costantinopoli.

P.

Doue dunque fu per riſcuoterlo?

Trinca

Carigar camboco ma io oſſaſando.

Turco

Ben ſem belmem.

Tr.

Dice, che ſono ſtati in Negroponte.

Pardo

— — — Dimandagli, che camino han fatto per venire in Italia?

Tr.

Oſſaſando nequei nequet peter leuar coſir Italia.

Turco

Sachina buſumbaſce agrirſe.

Tr.

Dice che ſon uenuti per mare, e non paſſati per Vinegia.

Ans.

Et bien que veut-il dire?

Erg.

Qu' en vous en imposant ſon pere a voulu rire;
Qu'il est d'humeur railleuſe et n'a jamais eſté
En Turquie.

Ans.

En quel lieu l'a-t-il donc racheté?

Erg. *à Horace*

Carigar camboco ma io ossansando?

Horace

Bensem Belmen.

Erg.

A Lipse en Negrepont.

Anselme

O teſte vieille et folle!
Sçachez par quel chemin ils sont venus à Nole.

Erg.

Ossasando nequei nequet poter leuer cosir Nola?

Horace

Sachina Basumbasce agrir se.

Erg.

Il dit qu'on vient par mer sans passer par Venise.

. . . .

Von Rotrou hinzugefügt sind die Verse:

N'est-ce pas de tout temps, et non pas d'aujourd'huy,
Que touſiours quelque fou rit aux dépens d'autruy?
Au reſte, en Negrepont c'eſt un art ordinaire
D'imiter l'écriture et de la contrefaire;
Et s'en eſtant inſtruits ils peuuent ayſement etc.

. . . .

Pardo

Certo che douea ſtar vbriacco, e già lo tengo per tale, che ſtaua roſſo nel volto.

Ans.

J'ay cru qu'il auoit beu; ſes yeux étincellants,
Sa face enluminée et ſes pas chancelants,
Sembloient tacitement en rendre témoignage;
Le feu ſembloit sur tout luy sortir du visage
Et le vin qu'il ſouffloit, m'a porté juſqu' au nez.

Tr.

L'hauete indouinata ꝟ hor gli lo vò dimandare. Stati (siati) cacus naincon catalai nulai.

Erg. *à Horace*

Je le ſçauray bien-toſt. Viença. Siati cacus naincon catalai mulai

Turco

Vare hecc. [9a])

Horace

Vare hecc.

Erg.

Vous deuinez.

Tr.

Ha detto marfus, che uuol dire vbriacco: ha detto che poco innanzi è intrato in vna hoſteria nel viaggio appreſſo Nola e che ha beuuto molto bene, e che andaua cadendo per la ſtrada, e che appena hor si potea reggere in piedi.

Il dit qu'ils ſont entrez dans vne hoſtellerie,
Où trinquant à l'honneur de leur chere patrie
Et d'vn peu de bon temps regalant leurs esprits
Son pere en a tant pris, qu'il s'en est treuué pris.
Qu'il n'en a pû ſortir ſans vne peine extréme
Et ne pouuoit porter ny ſon vin ny ſoy-meſme.

Att.

O Trinca diuino, e como l'hai ben ſaldata.

Ans.

T'en a-t'il pû tant dire en ſi peu de propos?

[9a]) Ob die von dem *Turco* gebrauchten Ausdrücke besseres Türkisch, als dasjenige *Trinca's* sind, das mögen die Kenner dieser Sprache entscheiden. Für diese sei noch folgende von *Rotrou* nicht benützte Stelle (aus *Sor.* III, 5) erwähnt. *Aman hierl cherer marfus ſoler, ben men coman me ſulemes.* Übrigens bemerke ich, dass *Porta* noch in einem anderen Lustspiel, in *La Turca* (gedr. 1606) angebliches Türkisch angewendet. Ich führe es an: *Brecaur cadronaſſi brecaim. Cuſpedai cuſcur allendor.* (III, 4) — *Strabalos malbac marfuſa* (III, 7) — *Brecaim allindor budas affegos.* (III, 8) — Der Ausdruck *marfus* ist mir anderwärts als arabisch (?) in der Bedeutung schlecht begegnet; s Gröber's Ztschr. *15 B. p.* 210 Anmk. 3.

Pardo.	Erg.
Come in quelle due parole hà potuto dir tanto?	*Qüy, le language Turc dit beaucoup en deux mots.*
Tr.	Lelie[10])
La lingua turchefca in poche parole dice cofe affai.	*O tres illuftre Ergafte! esprit inimitable!* *Sans toy noftre ruine eftoit inéuitable.*

. . . .

Ebenso ist die 6. Scene — Geronte kommt zu Anselme zurück — eine Übersetzung der 5. italienischen. Auch in dieser Scene sind die vielen türkischen Wörter bis auf 2 (*Soler* und *Man*) mit kleinen Abweichungen, die auf Druckfehler oder Flüchtigkeit beruhen mögen, dem italienischen Stücke entnommen.

Der kurze Monolog Anselme's (Sc. 7), womit der III. Akt schliesst, stammt aus dem Schluss der 5. Scene bei Porta. Unberücksichtigt liess Rotrou die 4 letzten Scenen des italienischen III. Aktes, in welchen abwechselnd der Capitano oder der Parasit spukt und welche mit der Handlung so gut wie in keinem Zusammenhang stehen.

IV. Akt.

Rotrou liess den Monolog der aus der türkischen Gefangenschaft heimkehrenden Costance, womit bei Porta der IV. Akt beginnt, weg, wahrscheinlich weil Pedolitro zu Anfang des III. Aktes bereits einen ähnlichen gehalten hatte und fing mit der 2. Scene des Italieners an, die er in der bisherigen Weise übersetzte, jedoch 3 Scenen daraus machte. Hier folge eine Probe:

Porta IV,2:	Rotrou IV,1:
Trinca	*Erg.*
Veramente quel vento che minacciaua tempefta, s'è dileguato in femplice rugiada. Quel maladetto Nolano venuto da Coftantinopoli ci hauea pofto in euidente pericolo di perder quello, che haueuamo fin qui oprato felicemente.	*Grace au Ciel, la tempefte enfin s'eft appaifée,* *Ce vent impetueux s'eft reduit en rofée,* *Et i'ay de voftre fort auec art redreffé* *L'edifice penchant et prefque renuerfé.*
Att.	*Lelie*
Mi era confufo & alienato di forte che era pofto gia in difperatione	*Ce malheureux vieillard, fans deffein de nous nuire,*

[10]) Mit Recht hat Rotrou die Worte des jungen Herrn umgestellt, da dieser begeisterte Ausbruch erst nach des Dieners meisterhafter Erklärung von der Kürze der türkischen Sprache berechtigt war.

ma tu con quella pronta bugia del parlar turchefco la rimediafti affai bene.	*Et d'une ame ingenuë a penfé tout détruire;* *Mais ton langage Turc en a paré le coup.*
Tr.	*Erg.*
Vna bugia à tempo val tant'oro.	*Vne fourbe a propos quelques fois vaut beaucoup.*
	Die übrigen Worte Ergaste's (7 Verse) sind von Rotrou.

In der 2. Scene erscheint Constance, *vestuë a la Turque.* Die Scene ist, wie bereits bemerkt, auch aus der 2. Scene des IV. Aktes der Sorella genommen; jedoch sind einige Abweichungen, bezw. Verbesserungen des französischen Dichters zu verzeichnen. Die Worte Ergaste's

Les Turcs sont aujourd'huy déchainez contre nous.

und weiter unten

Ne voila pas encor des traits de la Turquie!
Ce malheureux païs, si fatal aux Chrestiens etc.

Worte, welche ganz im Geiste der oben angeführten komischen Scene (III, 5) gedacht sind, gehören Rotrou. Constance verweilt, nach Annahme des französischen Dichters, nicht 20 Jahre, wie ihr Vorbild, sondern nur 16 Jahre in der türkischen Sklaverei. Offenbar verleitete ihn zu dieser Änderung die Erwägung, dass seine Heldin Aurelie sonst nicht jugendlich genug wäre, indem sie 21 bis 22 Jahre alt sein müsste. Endlich lässt Rotrou den Lelie die Geschichte seiner Sendung nach der Türkei und die Geschichte seiner Liebe der Mutter nicht laut erzählen — wie Porta thut — sondern *„il luy parle à l'oreille"*, gewiss eine Verbesserung, weil hierdurch eine Wiederholung vermieden wird.

Die kurze 3. Scene ist dem Schlusse der 2. italienischen nachgebildet. Die 4. Scene — Anselme durch Ergaste herbeigerufen, begrüsst seine Frau — entspricht der 3. im italienischen Stücke. Rotrou war hier bemüht, eine Lücke Porta's auszufüllen, was ihm auch gelang. Man erinnert sich, dass Pardo zu Ende der 5. Scene (des III. Aktes) gründlich überzeugt war, dass Sohn und Diener ihn betrogen hatten. Wütend über den ihm gespielten Streich, hatte Pardo dem schurkischen Trinca Rache geschworen. Jetzt, wo Costanza vor ihm steht und Pedolitro's Worte volle Bestätigung erfahren, erwartet man wohl mit Recht eine Auseinandersetzung zwischen dem Alten und den beiden Betrügern (Attilio und Trinca), oder wenigstens eine Aufklärung, wie es kam, dass Attilio die Mutter für todt ausgeben konnte, während sie in Wirklichkeit noch lebte. Nichts von Allem dem; Porta hatte entweder den Umstand übersehen, oder er glaubte, dass Pardo in der Freude des

Wiedersehens daran vergessen müsse. Wie dem auch sei, sehen wir zu, wie Rotrou sich half:

Anselme [11])

Deſerts touſiours de glace & de neige couuerts,
Froids & triſtes joüets des rigueurs des hyuers,
Pologne, où ie uiuois ſeparé de mon ame,
Helas! que ton ſejour fut fatal à ma flâme!
Qu' à tort je voulus voir cet objet de mes voeux,
Sous les mornes climats de ton ſein froidureux!
Et que l'effet trop prompt de voſtre obeïſſance
M'a couſté de ſanglots, ô ma chere Conſtance!
Depuis que les rapports d'Ergaſte et de mon fils
(Pour voſtre liberté, par mon ordre commis)
M'apprirent (contre l'heur que le Ciel me r'envoye)
La fin de voſtre vie et celle de ma joye!

Constance

Ils pûrent en Turquie apprendre mon trépas
Et, trompez les premiers ne vous abuſoient pas,
Puis que le sort qui miſt ma franchiſe en commerce,
Voulut qu'aſſez long-temps je fuſſe eſclaue en Perſe,
D'où le bruit de ma mort chez les Turcs s'épandit
Tant que ce meſme ſort de nouveau m'y rendit.

Lelie

La verité, mon pere, enfin nous iustifie.

Ans.

Elle est trop manifeſte, appelez Aurelie;
(Lelie sort)
Il est iuſte qu'ayant partagé noſtre ennuy,
Elle ait part au bonheur qui le ſuit aujourd'huy.

— — — —

Die späteren Verse „*Que le Ciel dont les soins etc.* bis *A tous ses serfs Chreſtiens ait donné la franchiſe* sind ganz von Rotrou.

[11]) Bei Porta (IV,$_3$) lautet die Stelle:

Pardo. *O moglie cara, o quanto hò pianto il mio peccato di hauerti mandato a chiamar da caſa tua per condurui in Polonia preponendo la mia comodità al tuo diſcomodo.*

Cost. *Poſſo dir, che tenendoui coſi abbracciato tengo la piu cara coſa deſiderata, che habbia al mondo.*

Par. *Et io l'anima mia, che rimaſto ſenza te, rimaſi vn cadauero. O quanto mi ſei hor cara viua, poiche tanto t'ho pianta morta. che hauendo mandato il mio figlio in Turchia col riſcatto, mi riferì che eri morta. Piaccia a Dio s'allonghi tanto la vita mia, che faccia a te quella ſeruitù, che per mia cagione hai fatta a quei cani.*

Cost. *Baſtami che m'amiate per l'auuenire quanto m'amauate prima etc.*

— — — — — — — — — — — — —

Pardo. *Vò che habbiate vn' altra allegrezza che veggiate Cleria voſtra figlia.*

Die 5. Scene — Aurelie's Zusammentreffen mit ihrer Mutter — stimmt inhaltlich mit der 4. Scene Porta's überein. Im Ausdrucke hat Rotrou manches geändert. Die Zwischenrufe Lelie's „*Elle feint bien*", die Bemerkung Ergaste's „*O Dieu l'habile femme!*" und später

> „*Peut-elle auec tant d'art laisser aucuns ſoupçons*
> *Je n'en fais poinct le fin, i'en prendrois des leçons.*

sind zur Erhöhung der Wirkung von Rotrou hinzugefügt. Sonst folgt Rotrou ziemlich getreu dem Original.

In der 6. Scene, wo Ergaste und Lelie der wackeren Constance ihre Bewunderung über ihre meisterhafte Verstellung ausdrücken und wo die Dame durch die Mitteilung, dass Aurelie wirklich ihre Tochter sei, dem Lustspiel vorübergehend eine tragische Wendung giebt, erscheint Rotrou fortdauernd in der Rolle eines Übersetzers. Jedoch hat er das Verdienst, den allzuüppigen Redewuchs des Italieners stark beschnitten zu haben. Seine Scene nimmt trotz der Verse nicht viel mehr als die Hälfte des Raumes der italienischen ein. Für die wörtliche Übereinstimmung sei folgende Probe angeführt.

Sorella IV, 5:

Attilio

O crudeli effetti di fortuna,
ò eſempli di ſomma infelicità,
ò infelice verſaglio di compaſſione:
e qual penitenza emenderà
il mio fallo? dunque ſarò
marito, e fratello di mia
ſorella, padre de miei nipoti,
e zio de' miei figliuoli:
ſarò genero voſtro e di mio
padre.

Rotrou IV, 6 (S. 97. *V. l. D.* S. 715):

Lelie

O déplorable effet de ma triste fortune,
Qui ne ſçait m'obliger que pour m'eſtre importune!
Qui ne me peut ſouffrir de biens qu' infortunez,
Dont les plus chers preſens me ſont empoiſonnez.
Qui, ſous couleurs d'hymen, me rend, par un inceſte
Le ſuccés de mes voeux deteſtable et funeſte!
Eſtrange euenement d'vn bon-heur ſi parfait!
Quel ſupplice aſſez grand expiera mon forfait?
Quoy! ie puis eſtre (ô tache à voſtre ſang infame!)
Et mary de ma ſoeur et frere de ma femme,
Pere de mes neveux, oncle de mes enfans,
Et voſtre gendre, enfin, eſt ſorty de vos flancs.

Mit solchen komischen Klagen suchte Porta und nach seinem Vorbilde Rotrou offenbar die Tragik der Situation zu mildern; allerdings mit sehr zweifelhaftem Erfolg. Die Idee des Incestes,

dieses hochtragische Motiv, ist der wunde Fleck in unserem Stücke und alles, was Porta und Rotrou thaten, um ihn zu verhüllen, war vergebens, er fällt nur zu sehr in's Auge.

Nach dieser Scene trifft bei Porta — wie wir oben sahen — (in der 6. Sc.) Erotico mit dem verzweifelnden Attilio zusammen und sucht ihn zu trösten. Als dies nicht gelingen will, reisst er ihn gewaltsam mit sich fort. Die ziemlich lange Scene hat Rotrou weggelassen. Dafür lässt er in der kurzen 7. Scene (zwischen Lelie und Ergaste) den Jüngling auf Zureden seines Dieners zu dem Freunde gehen, um dessen Rath einzuholen. Warum diese Änderung? Fürchtete Rotrou etwa, das Stück möchte zu lang werden, oder glaubte er, dass der Jammer und die Verzweiflung des Jünglings allzusehr ausgemalt, dem Charakter eines Lustspiels zuwider sei? Was ihn auch zu dieser Änderung bewogen haben mag, eine Verbesserung kann sie nicht genannt werden; denn die Idee einer incestuosen Ehe versetzte den Geist des Zuhörers einmal in tragische Stimmung, ob der Dichter länger oder kürzer bei den Verzweiflungsausbrüchen des Jünglings verweilte. Durch Beseitigung jener Scene, nachdem schon in der vorhergehenden die Klagen des unglücklichen Attilio erheblich gekürzt worden, stellte sich der Franzose dem Vorwurfe blos, dass Lelie bei ihm das Entsetzliche zu leicht nimmt.

Die 7. italienische Scene — zwischen dem Parasiten und Pardo — liess Rotrou selbstverständlich weg, und in der 8. Scene hat Rotrou ganz gewaltig aufgeräumt. Unter seinen Händen sind beinahe nicht mehr Verse übrig geblieben als sich bei Porta Seiten finden. Während in der Sorella, wie wir oben sahen, Sulpizia, gleich einer Furie, über den armen nichtsahnenden Erotico herfällt und ihn unter fortwährenden Beschimpfungen und Verwünschungen nicht zur Rechtfertigung kommen lässt, fertigt Eroxene ihren Eraste mit den wenigen bitteren Worten ab:

> *Le mesme Ciel, perfide, ou te comble ou t'accable*
> *De tous les chastemens dont vn traistre est capable.*

und lässt ihn stehen mit den Worten:

> *Retire-toy, perfide, et ne me voy jamais.*

Auch den Monolog des verblüfften Erotico, der bei Porta noch einen Teil der 8. Scene bildet, hat Rotrou bedeutend gekürzt und eine eigne Scene (die 9.) daraus gemacht. Doch sind auch diese wenigen Verse fast nur übersetzt:

Sorella IV,8:

Ahi che la tigre non è cosi fiera, e non è fera tanto efferata come la donna bella, & vna bella si dee fuggir come vna fera. — — — — — — Dubito che

la Soeur IV,9 (S. 102, *V. l. D.* S. 718):

Quel courroux, juste Ciel! quelle fureur l'enflâme!
Quel tygre est si cruel que la plus belle femme?

alcuno non l'habbia dato qualche ſalſa informatione di me, e me le habbi figurato per diſleale e diſcorteſe — — — le donne — — — — ſono mobili come il uento, e chi s'impregna di uento, partoriſce aria.	*Quand de quelque façon ou de quelque dépit* *Ou l'amour, ou la haine alterent ſon esprit?* *Quelqu'vn m'auroit-il pû deſſeruir aupres d'elle,* *El luy rendre ſuſpecte vne ardeur ſi fidelle?* *Ce sexe eſt, plus que l'air et leger et mouvant,* *Et qui conçoit de l'air ne produit que du vent.*

Die 9. Scene der Sorella benützte Rotrou in der bisherigen Manier zu seiner 10. — Lydie und Eraste — und die 10. zu seiner 11. — Orgye und Lydie —. Von letzterer will ich hier eine Stelle mitteilen:

Porta:	Rotrou IV, 11 (S. 105):
Orgio	*Orgye*
A dio buona donna.	*Adieu donc, bonne Dame!*
Bal.	*Lydie*
Si, che ſono buona donna; e ſe no'l credi, te ne giurerò.	*Il eſt vray, ie ſuis bonne, et croy ſans me vanter,* *N'auoir point juſqu' icy donné lieu d'en douter.*
Org.	*Org.*
Ti ho colta su'l fatto, non puoi più negarlo. Gia m'hai chiarito di quanto ne ſtaua ſuspetto.	*L'eſtat ou je te treuue, au moins, le juſtifie;* *Vous parliez, ou d'Egliſe ou de Philosophie!*
Bal.	*Lydie*
Che gran coſa, che m'habbiate viſto parlar con vn giouane.	*Quel grand mal ay-je fait? Ne peut-on ſans ſoupçon* *En paſſant ſeulement ſaluer un garçon?*
Org.	
Che parlaui di coſe di ſtato, di aſtrologia ò di filoſofia?	

Zu bemerken ist wiederum der Verjüngungsprozess, den Rotrou mit Lydie vornahm. Während die Porta'sche Balia bereits 30 Jahre in Orgio's Hause dient, sind es bei Lydie blos 14.

Mit der 11. Scene schliesst bei Rotrou der IV. Akt.

V. Akt.

Auch in diesem Akte verblieb Rotrou bei dem einmal eingeschlagenen Verfahren einer freien Übersetzung. Wie bei Porta haben wir auch in der ersten Scene den Monolog der misshandelten

Dienerin (Lydie), worin sie Rache gegen ihren Herrn schnaubt. Wir sehen sie in der 2. Scene mit Pardo zusammen, dem sie das für die Lösung des Knotens bedeutungsvolle Geheimnis mitteilt. Einige Stellen aus beiden Dichtern werden das Abhängigkeitsverhältnis des jüngeren klarlegen:

Porta V2:	Rotrou V,2 (S. 109 *V. l. D.* S. 724):
Balia *Vengo a ſcoprirui alcuni secreti di Orgio che v'importano: poiche egli per i ſuoi mali trattamenti non mi da cagione, che gli habbia a nascondere.*	*Lydie* *Je vous viens declarer un ſecret important,* *Qui comble d'autant d'heur la fin de voſtre vie* *Qu'il doit de deſespoir combler celle d'Orgye.*
Par. *Mala cosa è porſi fra due che ſon ſtati gran tempo amici, che raf-freddatoſi quell' impeto della collera ſi riconciliano inſieme e reſtano poi nemici i mezzani.* — — — — —	*Ans.* *Tu ſçais qu'on ne doit pas, ſans des ſujets bien grands,* *Entre deux vieux amis ſemer des differends;* *Car après quelque eclat, quand moins on le preſume* *Leur courroux s'éteignant l'amitié ſe r'allume:* *La paix renaiſt entr'eux, mais du donneur d'aduis* *Ils deviennent tous deux les communs ennemis.* — — — —
Bal. *Sappiate, che Cleria, che vi fu rapita da' Turchi, e vi coſtò tanti danari a riſcattarla, non è voſtra figlia, ma è Sulpitia figlia di Filigono; e quella Sulpitia che è in caſa noſtra è Cleria voſtra figliuola.*	*Lydie* *Vous ſçaurez qu' Aurelie,* *Dont le rachapt couſta tant de pas à Lelie,* *Et qui de voſtre fille auiourdhuy tient le rang,* *Ne vous appartient point et n'eſt point voſtre ſang:* *Eroxene eſt ſon nom, Pamphile fut son pere.*
	Ans. *Il fut de mes amis, le ciel lui ſoit prospere!*
P. *Come dite voi queſto? e como lo ſapete?*	*Lydie* *Et celle qu'en ce nom on eleva chez nous*

Bal. *Lo dico, che niuno le può ſaper meglio di me, ed è così. Quando voi generaſte la voſtra Cleria, la deſte alla moglie di Filogono, che la lataſſe: perchè egli era all' hora pouerello, & era voſtro vicino. Ella ſi lattò la ſua Sulpitia, che hora è in casa voſtra & a me diede a lattare la voſtra Cleria, ſotto nome di Sulpitia.*	*Est la vraye Aurelie et tient le iour de vous.* *Ans.* *Que me dis-tu, Lydie, et qui te l'a fait, croire?* *Lydie* *Ma mere auant ſa mort m'apprit toute l'hiſtoire.* *Escoutez ſeulement: ce fruict de voſtre amour* *Des flancs qui le portoient eſtant a peine au jour,* *Il vous peut ſouuenir qu'on luy choiſit Fenice* *Femme de ce Pamphile . . . .* *Ans.* *Il eſt vray, pour nourrice.* *Lydie* *Mais il n'arriva pas ſelon voſtre deſſein:* *A ſa fille Erozene elle garda ſon ſein,*
Par. *E perchò tanto aſſaſſinamento?*	*Et commit Aurelie à nourrir à ma mere,* *Sous le nom d'Eroxene.* *Ans.* *A quoy tout ce myſtere,* *Et qui leur inspira cette mauuaiſe foy?* *Lydie* *Un monſtre furieux, qui ne ſuit point de loy.* *Ans.* *Quel?*
Bal. *. . . . . . . dando a voi la ſua figliuola l'haureſte maritata nobiliſſimamente, e la voſtra figliuola . . . l'haurebbe humilmente collocata, con ſperanza che dopo la voſtra morte, ſi fuſſero ſcouerti a lei per veri padre e madre, e ch'ella fuſſe coſtretta poi darli honoreuol vitto, e da ſua pari. Eccoui la cagione.*	*Lyd.* *La neceſsité qui preſſoit leur famille;* *Et leur espoir eſtoit que vous donnant leur fil e,* *Vous la deuriez vn iour pouruoir si richement,* *Qu'ils en pourroient tirer quelque ſoulagement,* *Quand, ne la voyant plus deſſous voſtre puiſſance,* *Ils luy feroient ſçavoir ſon nom et ſa naiſſance.*

Die 3. Scene füllt bei Rotrou, wie bei seinem Vorbild, der Monolog des Orgye (Orgio), und die 4. die Unterredung der beiden Alten. In welcher Weise Rotrou dabei zu Werke gegangen, ist aus nachstehenden Citaten ersichtlich.

Porta V,4:	Rotrou V,4 (S. 117; *V. l. D.* IV p. 729):
Pardo	*Ans.*
Sò che ſiamo vecchi, & arriuiamo a gli anni & habbiamo a ſtare assai meno al mondo, che non ſiamo ſtati; anzi habbiamo il piede in ſtaffa per partirci per l'altro mondo, donde non ci è ritorno.	*Nous ſommes vieux, Orgye, et tantoſt ſur le poinct De partir pour un lieu d'où l'on ne reuient point: Sans miracle jamais ce retour ne s'accorde.*
Orgio	*Orgye*
Il prologo della predica. Questo è'l peggio.	*Le ſermon ſera long, n'en voicy que l'exorde. O funeſte courroux!*
Pardo	*Ans.*
E morti che ſiamo, habbiamo a render ſtretto conto delle noſtre attioni a Dio etc.	*Vous ſçaues qu'eſtant morts, Noſtre premier deuoir, au ſortir de ce corps Est de rendre à l'inſtant compte de noſtre vie A qui nous l'a donnée et qui nous l'a rauie! etc.*

In gleicher Weise geht es durch die ganze Scene. Ein paar Kleinigkeiten sind jedoch geändert: Anselme spricht nicht, wie Pardo, von den 500 Dukaten und den Spesen, welche ihn der Loskauf des Mädchens gekostet hat; die beiden Alten gehen nicht, wie bei Porta, in Pardo-Anselme's, sondern in Orgye (Orgio's) Haus; endlich sind die Verwünschungen, welche Orgye am Schluss der Scene gegen Lydie ausstösst *(Destestable Lydie, Ta mort sera la fin de cette tragedie etc.)* Rotrou's Zuthat.

Mit dieser Scene schliesst die Abhängigkeit Rotrou's von Porta. Bei diesem letzteren kommen, wie man sich erinnern wird, Attilio und Erotico, beide in Verzweiflung, auf die Bühne mit der Absicht, die Heimat zu verlassen — bis sie in der letzten Scene durch Trinca von der glücklichen Lösung unterrichtet werden. Einen derartigen ganz der Weise des Plautus und Terenz nachgebildeten Schluss konnte Rotrou nicht brauchen. Er liebte es, zur Lösung der Wirren — nach spanischem Muster — alle Personen allmählich auf der Bühne zu versammeln und dadurch einen effektvollen Schluss zu erreichen. Wir sehen dieses Verfahren in allen seinen Stücken vom *Hypocondriaque* an bis zum Cosroes be-

obachtet. Und so wusste er es auch hier einzurichten Er liess Porta's Schluss ganz weg und fügte drei Scenen eigener Erfindung hinzu.

In der 5. Scene sehen wir Constance, Aurelie und die jetzt in Anselme's Haus weilende Lydie. Sie freuen sich über die glückliche Lösung der Wirrnisse. In der 6. Scene kommen Anselme, Orgye und Eroxène dazu. Letztere, die eigentliche Aurelie, stürzt sich in die Arme ihrer Mutter, während Aurelie, nun Eroxene, ihren Oheim Orgye begrüsst. Auf die Fürbitte Anselme's verzeiht Orgye seiner Dienerin Lydie, die sich ihm zu Füssen wirft und verspricht „*d'oublier ces caresses .... Qui ne procedoient poinct d'vn violent amour*". Während sodann Lydie ihre bisherige Herrin leise über das Missverständnis Eraste gegenüber aufklärt, unterrichtet Constance Orgye von der geheimen Ehe ihres Sohnes mit der Pseudo-Aurelie. Die beiden Alten geben ihre Zustimmung und dem Bunde der beiden jungen Paare steht nichts mehr im Wege. Jetzt erscheinen (7. Sc.) die nichts ahnenden Jünglinge in Ergaste's Begleitung. Man foppt sie noch eine Zeit lang und weidet sich an ihrer Verzweiflung:

„*Espousez Eroxene et quittez Aurelie*"

ruft Anselme seinem Sohne mit komischem Ernste zu.

„*Traistre, oublie Eroxene el qu'au sort d'Aurelie*
Un serment solennel aueuglement te lie!"

ertönt es gebieterisch zu Eraste's Ohren aus Pseudo-Eroxène's lieblichem Munde. Die Jünglinge weigern sich beharrlich, bis sie von Anselme aus ihrer peinlichen Lage erlöst werden. Jubelausbruch. Die Glücklichen gehen ins Haus und nur die beiden Bediensteten Ergaste und Lydie bleiben zurück, um das Stück mit dem nachstehenden Dialog — wiederum spanischer Einfluss — zu beschliessen:

Erg.
Que t'en semble, Lydie?
Lydie
Et que t'en semble à toy?
Erg.
Sie ie t'offrois mes voeux?
Lydie
Je t'offrirois ma foy.
Erg.
Si tu veux, ie suis tien.
Lydie
Et si tu veux ie t'aime.
Erg.
Je parle tout de bon.

Lydie
Je parle tout de mesme.
Erg. luy touchant dans la main.
Va iamais autre objet n'aura ma liberté.
Lyd.
O fauorable hymen et bien tost arresté!

Rotrou's Soeur erfreute sich stets des fast einstimmigen Lobes der Theaterkenner und Litteraturhistoriker. Von den Tagen Molières an, der es wiederholt aufführte und selbst zu eigenen Erzeugnissen [12]) ausbeutete bis auf unsere Zeit, wirkte es mit ungeschwächter Kraft auf die Gemüter. Mochte es auch noch vor Beginn des 18. Jahrhunderts von der Bühne verschwunden sein, bei der Lektüre bot es jenen Geistern, die mit Interesse in den vergilbten Denkmälern einer überwundenen Kunstperiode blätterten, den gleichen Genuss, wie den Cavalieren zu Zeiten der Fronte auf den Brettern. Parfait, der oder die Verfasser der *Bibliothèque du Theâtre français* u. a. im vorigen Jahrhunderte, Viollet-le-Duc, Guizot, Person, Chardon u. a. in unserem Jahrhunderte spenden dem Stücke den ungeteiltesten Beifall. Leider fällt der Ruhm davon nur zum geringsten Teil auf den französischen Dichter. Rotrou, wie wir gesehen haben, ist, mit Ausnahme der drei letzten Scenen und einer bereits früher erwähnten, nur freier Übersetzer des italienischen Stückes. Er kann höchstens für sich noch das Verdienst beanspruchen, darin manche Länge gekürzt, manche entbehrliche Scene beseitigt, manche Härte gemildert und das Ganze in zierliche, wohlklingende Verse gekleidet und durch zahlreiche

---

[12]) In den „*Fourberies de Scapin*“ und im „*Bourgeois gentilhomme*“. Vielleicht geht auch der Schluss des IV. Aktes im „*Dépit amoureux*“ auf eine Anregung des vorhin (s. o. S. 146/47) mitgeteilten Schlusses der „*Soeur*“ zurück. Sogar ein grosser Teil der angeblich türkischen Wörter in der 3. u. 4. Scene des IV. Aktes im „*Bourg. gent.*“ sind Rotrou entnommen, nämlich: *Acciam croc soler . . . gidelum (ghidelum) varahini (vare hecc) . . . carbulath (carbulach) . . . Ambousahim (embusaim) oqui (ogni) boraf — carigar camboto (camboco) — catamalequi (catamelechi) basum base (basumbasce) Ossa Bel-men —*. Einige der angeblich türkischen Wörter hat Molière im *Médecin malgré lui* verwendet. Sganarelle gebraucht dort als Latein (II, 6): *Cabricias (cabrisciam), ossabundus (ossasando) nequeis nequer*. Die Form der Wörter bei Molière entscheidet zugleich eine Frage, die bisher noch unbeantwortet geblieben, ob nämlich Molière Rotrou, oder direkt dessen Quelle selbst benutzt habe. Da die obigen Wörter bei Porta *Acciam cioch, carbulah, enbusaim, busumbasce cabrasciam, catalamechis* geschrieben sind, sonach die Übereinstimmung mit Rotrou grösser ist als die mit Porta, so dürfen wir wohl anehmen, dass Molière nur die französische Nachahmung und nicht die italienische Quelle gekannt hat. Eine Würdigung des Einflusses, welchen Rotrou auf Molière oder andere Dichter, sei es gleichzeitige, sei es spätere, ausgeübt hat, beabsichtige ich nicht an dieser Stelle.

treffliche Gedanken bereichert zu haben. Das ist nicht viel und mit Bedauern wird man aus der Ruhmeskrone unseres Dichters eine Perle verschwinden sehen, die man insgemein als seine beste komische Leistung und als eines der besten Originallustspiele vor Molière zu betrachten gewohnt war. Es scheint, dass dem *Lieutenant particulier* von *Dreux* die Berufsgeschäfte nicht viel Zeit zu selbstständigen Dichtungen, zu freien Schöpfungen übrigliessen, so dass er, um seine dramatische Muse nicht ganz feiern zu lassen, zu derartigen freien Übersetzungsarbeiten griff. Es ist eigentümlich, dass wir ihn mit vorrückendem Alter, mit der fortschreitenden Vortrefflichkeit seiner Sprache, seiner Verse, mit der grösseren Vertiefung seiner Charaktere immer abhängiger von seinen Vorbildern werden sehen. Wie frei er noch in seinen früheren Nachbildungen schaltete, zeigte uns die aus dem Jahre 1634 stammende *„Pelerine Amoureuse"*; bereits minder selbständig ist, wie wir fanden, seine *„Clarice"* gehalten und endlich die letzten Stücke nach italienischen Mustern, *„Celie"* und besonders *„La Soeur"* leisten fast ganz Verzicht auf Originalität. Freilich spielte der Zufall Rotrou seine italienischen Vorbilder in einer solchen Reihenfolge in die Hände, dass er, bescheiden wie er war, in steigernder Bewunderung für die Vortrefflichkeit ihrer Verfasser seinen eigenen Dichtergenius unterdrückte, um als Übersetzer oder getreuer Nachahmer eine mehr untergeordnete Rolle zu spielen.

Ich bin zu Ende. Den vielen fremden Autoren — vornehmlich spanischen — die auf die Entwickelung des französischen Drama's im 17. Jahrhundert mächtig eingewirkt, hat der Literarhistoriker nunmehr zwei bisher wenig beachtete Italiener hinzuzufügen: G. Bargagli und besonders **G. B. Porta.** Rotrou aber ging etwas kleiner aus dieser Untersuchung hervor, als man ihn in den jüngsten Jahren gerne hinstellen wollte. Der letzte Rest von Originalität, der ihm verblieben war, ist geschwunden. Ich bemerke schon hier, dass auch die späteren Stücke, die er schrieb, alle nach spanischen Vorbildern, in dieser Hinsicht nicht höher stehen. Doch hüte man sich vor voreiligen Schlüssen. Rotrou's Platz im französischen Drama ist damit nicht erschüttert. Mochte er bei jenen italienischen Stücken, ähnlich wie bei denen nach antiken Mustern, vielleicht als zu getreuer Nachahmer erscheinen, als dass dabei viel für seinen eigenen Ruhm abfallen konnte: in den nach spanischen Vorbildern und insbesondere in jenen, die er an seinem Lebensabend schuf, ist er bei aller stofflicher Abhängigkeit doch so selbständig in der Auffassung des Einzelnen, in der Zeichnung der Charaktere und in der künstlerischen Gestaltung des Ganzen, dass sie als originelle Schöpfungen und einige davon — *St. Genest, Venceslas, Cosroes* — mit Recht als Meisterwerke der französischen Bühne betrachtet werden.

Anhang.

PORTA'S SORELLA

in England.



Fast um dieselbe Zeit wie in Frankreich war Porta's Lustspiel in England nachgeahmt worden. Thomas **Middleton**, ein Zeitgenosse Shakspere's, wird uns als der Verfasser der Nachbildung genannt. Es liegt auf der Hand, dass eine Vergleichung der beiden Bearbeitungen, der englischen und französischen, im hohen Grade interessant und belehrend sein muss. So will ich denn etwas über mein Ziel hinausgehen und die Leistung des Briten und ihr Verhältnis zu Rotrou einer kurzen Betrachtung unterziehen. Middleton und Rotrou sind Sterne zweiter Grösse und gerade deshalb spiegeln sie die Eigentümlichkeiten, die Strömungen ihrer Zeit und Nation getreulicher ab, als jene erlauchten Geister, die wie Dante, Shakspere, Molière und Goethe über alle Schranken der Zeit und Nation hinweg sich die Hand reichen und ewig junge, ewig giltige Muster des Schönen schaffen.

Doch müssen wir unsere Erwartungen bei näherer Besichtigung des englischen Stückes etwas herabstimmen. Der Wettkampf der beiden Dichter geschieht nicht *on fair ground*, nicht *on equal terms*. Der Engländer hatte sich — ächt englisch — seine Aufgabe, seine Bürde verdoppelt. Sein Stück, welches unter dem Titel

„No wit, no help like a Woman's“ [1])

erschien, enthält eine doppelte Handlung, wovon jede zu einem Drama vollkommen gereicht hätte. Während die eine, die man wegen ihres grösseren Umfangs und, weil sie dem Titel entspricht, als *chief-plot* bezeichnen muss, spanischen Ursprungs scheint, ist nur die Nebenhandlung *(the under-plot)* eine Nachahmung der *Sorella*. Unter solchen Umständen ist eine Konkurrenz der beiden Dichter eigentlich ausgeschlossen. Sie lassen sich nicht mehr wegen des Ganzen, sondern nur noch wegen Einzelheiten, besonders wegen

---

[1]) No { *Wit* / *Help* } *like*

A Womans. A Comedy. By Tho. Middleton. Gent. London: Printed for Humphrey Moseley, at the Prince's Arms in St. Pauls Churchyard 1657 8°. — In Ermangelung dieser Originalausgabe habe ich A. Dyce's Ausgabe der *Works* v. Th. Middleton, benutzt, dem ich auch Band V, p. 3) diese Angabe über die Originalausgabe entnehme.

der Charaktere und der Ausführung mancher Scenen mit einander vergleichen. Doch bietet auch dies beachtenswerte Momente genug, um die Arbeit zu unternehmen. Natürlich konnte der englische Dichter nicht die ganze ziemlich grosse italienische Komödie aufnehmen, er musste sich zu starken Kürzungen und Vereinfachungen der Fabel, der Intrigue und des Dialogs entschliessen. Gleichwohl geht sein Stück (126 Seiten 8⁰) noch über den gewöhnlichen Umfang hinaus. Auch Zahl und Wesen der Personen erfuhren Veränderungen. Es fehlen die Amme (oder Vertraute) und, wie bei Rotrou, die Figuren des Capitano und Parasiten. Orgio's Stellvertreter (Sunset) erscheint nicht als der Oheim, sondern als der Vater von Jane (Sulpizia). Aus Geronte und seinem Sohne wurden Holländer, von denen wir nicht einmal die Namen erfahren. Sonst sind die Namen der Personen englisch und die Handlung spielt — abweichend von Rotrou, der den Schauplatz seines Vorbildes beibehielt — in London. Verfolgen wir nun kurz den Verlauf des *under-plot:*

Dem „*knight*" Sir Oliver Twilight (Pardo-Anselme) ist Gattin und Tochter „*some ten years since*" zur See von den „*Dunkirks*"[2]) geraubt und verkauft worden. Er hat seinen Sohn Philipp (Attilio) und seinen Diener Savourwit (Trinca) zu deren Auslösung vor 5 Monaten, als er von ihrem Schicksal und Aufenthalt brieflich hörte, mit 600 *crowns* (600 *ducats* bei Rotrou, dagegen 300 *scudi* bei Porta) übers Wasser geschickt. Man beachte, dass Middleton, gleich Rotrou, die bei Porta etwas zu langen Zeiträume abkürzt. Porta lässt Costanza 20 Jahre in der Sklaverei, Rotrou 16, Middleton 10. In Antwerpen verliebte sich Philipp in einem Wirtshaus in eine junge Dame „*wedded and bedded her*" (I, 1) und brachte sie als angebliche Schwester Grace (Cleria-Aurelie) heim. Sir Oliver hat sie nun mit einem alten Narren „*One Weatherwise, that wooes by the almanac*" verlobt „*because the fool demands no portion*" und den Sohn mit Jane, Sunsets Tochter. Hier beginnt, wie bei Porta und Rotrou die Handlung.

Die erste Scene Middleton's entspricht Porta's erstem Akt (Rotrou I. Akt und II, 1—2), jedoch da die Amme im Stücke nicht vorkommt, fiel die Sc. 4 (Rotrou I, 2.—3. Sc.) ganz weg. Der Inhalt deckt sich so ziemlich bei den 3 Stücken; jedoch herrscht noch grössere Übereinstimmung zwischen M. und R. als zwischen M. und Porta. So zieht z. B., wie bei Rotrou Eraste, bei M. Sandfield (Erotico), als er seinen Freund für treulos hält, das Schwert gegen ihn, ein Zug, der bei Porta fehlt. Die Unterredung

---

[2]) A. Dyce erklärt (James Shirley's *Works* II, 428): „*Dunkirks are privateers from this port, which were then and long afterwards the disgrace and the terror of England*". Man vergl. ferner Middleton's *Works* III, p. 132 Anmerk. Die Bewohner Dünkirchens, bekannt als kühne Seeleute, scheinen damals Kaperei gegen England getrieben zu haben. *Dunkirk* steht übrigens des Versmasses halber für *Dunkirkers.*

zwischen Sir Oliver und Savourwit trägt einen wesentlich anderen Charakter als bei Porta und Rotrou. Der Alte hat am Betragen seiner Kinder nichts zu tadeln. Die Scene dreht sich blos darum, dass der Geizhals seine Tochter *„with no portion"* [3]) an den Mann bringen möchte. Den ihm vorgeschlagenen Sandfield acceptiert er daher unter dieser Bedingung sofort mit grösster Freude und verabschiedet ohne weiteres persönlich den alten Kalendernarren.

Nun folgt die Haupthandlung und erst in der 3. Scene des I. Aktes wird unsere Fabel wieder aufgenommen. Es erscheint, nach einer kurzen Scene, in der sich Sir Oliver und Sandfield verständigen (entspr. Porta II, 4, Rotrou II, 6) ein *Dutch merchant with a little boy in great slops* [4]) und überbringt Twilight Nachrichten von seiner noch lebenden Gattin. Die Scene stimmt mit Porta III, 2—5 und Rotrou's III. Akte (ausgenommen der 1. Sc.) ziemlich überein. Die türkischen Gespräche sind natürlich durch holländische (oder flämische) ersetzt.

Wir haben jetzt wieder eine längere Unterbrechung durch die Hauptintrigue. Die Fortsetzung des *under-plot* erfolgt in der 2. Scene des II. Aktes, welche der 2. Scene des IV. Aktes bei Porta, und Rotrou IV, 1 inhaltlich gleichkommt. Lady Twilight, aus der Gefangenschaft heimkehrend, trifft mit ihrem Sohne zusammen. Mehr noch als dem Italiener nähert sich M. hier wiederum Rotrou; denn auch er beseitigt, wie dieser, den Monolog der Mutter, auch er lässt den Sohn ehrerbietiger gegen die Mutter auftreten, als Porta.

Der übrige Teil des II. Aktes, sowie der ganze III. ist der anderen Handlung gewidmet und erst zu Anfang des IV. Aktes kommt der Engländer auf *„die Schwester"* zurück. Die 1. Scene dieses Aktes schliesst sich als Fortsetzung direkt Porta IV, 3—6 und Rotrou IV, 3—7 an. Die Lücke des Italieners, welcher Pardo mit keinem Worte mehr auf den vom Sohne und Diener ihm gespielten Streich zurückkommen lässt, hat der Verfasser von *„No wit etc."*, gleich Rotrou, gemerkt und geschickt ausgefüllt.

Der Rest des Lustspiels gehört der Hauptfabel; nur ganz kurz am Schlusse des V. Aktes, nach den Erkennungen in dieser letzteren, haben wir auch die Lösung unseres Knotens. Lady Goldenfleece, die vielumworbene Wittwe, enthüllt den Kindertausch, zu dessen Geheimhaltung sie durch Sunsets sterbende Gattin eidlich verpflichtet worden war, und die Fabel endigt, mehr wie bei Rotrou, als bei Porta; indem wie bei jenem die Lösung der Wirren im Beisein aller Personen vorgenommen wird (man vergl.

---

[3]) Das im *Cinquecentistendrama* viel spukende *„senza dote"* (Rotrou und nach ihm Molière *„sans dot"*). Merkwürdigerweise findet sich in dieser Scene eine Stelle, die lebhaft an eine ähnliche bei Molière erinnert. *Savourwit* gebraucht zweimal das Wort *„proportion"*. Da bemerkt *Sir Oliver*: *„I can abide no word that ends in portion"* (=*dot.*). Von Molière's Harpagon sagt La Flèche (*Avare* II,5) *„donner est un mot pour qui il a tant d'aversion qu'il ne dit jamais „Je vous donne, mais je vous prête le bonjour.*

[4]) *slops i. e. wide trousers* (Dyce); ein Ersatz für die Türkentracht.

dagegen Porta). Noch eine Übereinstimmung zwischen **Middleton** und **Rotrou** darf nicht übersehen werden. Rotrou's Lydie ist 14 Jahre im Dienste bei Orgye (Orgio's Balia 30 Jahre) und hat das Geheimnis von ihrer Mutter auf dem Todenbette erfahren. Lady Goldenfleece spricht ebenfalls von 14 Jahren und hat die Sache von Sunset's Weib auf deren Todenbett gehört.

Um eine Idee von dem Dialog, der Sprache und der Komik der englischen Arbeit zu geben, sei ein Teil der Scene, in welcher Savourwit **Dutch** spricht, hier wiedergegeben (I. Akt 3. Scene, *Middleton's Works* V, p. 33—35): [5])

Sir O. Twi. *Did not you bring me word, some ten weeks since,*
My wife was dead?
Sav. *Yes, true, sir, very true, sir.*
Sir O. *Pray, stay and take my horse along with you, —*
And with the ransom that I send for her,
That you redeem'd my daughter?
Sav. *Right as can be, sir;*
I ne'er found your worship in a false tale yet.
Sir O. — — — *but I'm like*
To find your worship now in two at once.
Sav. *I should be sorry, to hear that.*

---

[5]) Die Weglassung Philipp's (*Attilio - Lelie's*) in dieser Scene des englischen Stückes ist keine Verbesserung. — *Rotrou's* Text ($III_{,5}$) als der ähnlichere stehe vergleichshalber hier:

Ans. *(A Ergaste) Mais vien-ça qui t'a dit que ma femme estoit morte?*
Quand à Constantinople as-tu porté tes pas?

— — — — — — — —

Lelie *Ergaste, et viste, vn mot, vn détour vne ruse.*
Erg. *Adieu mon personnage!*
Lelie *Et tost!* *Erg.* *J'ay beau rêver*
Si vous ne soufflez, je ne ne puis l'acheuer.
Lelie *Dieux que feray-ie? Ergaste à bout de son adresse!*

— — — — — —

Erg. *Qui vous fait croire autruy contre nostre parole?*
Qui vous a dans l'esprit mis ce soupçon friuole?
Ans. *Geronte un mien amy.*
Lelie *Ne te relâche pas.*

Ans. *Qui de Constaninople arrivé de ce pas,*
Pendant vn tour ou deux qu'il fait pour ses affaires
M'a laissé ce sien fils racheté des corsaires . . . . . .

— — — — — —

Ans. *Et soustient qu'a Venice en vne hostellerie*
Lel. *Dieux!* *Ans.* *Il a veu seruir, sous le nom de Sophie*
Celle qui d'Aurelie vsurpe icy le nom.

— — — — —

Erg. *(A Horace) Vien-ça, ne nous mens point, sur quelle coniecture*
Ton pere auance-t-il cette noire imposture? (Das übrige s. o. S. 134 ff).

Sir. O. *I believe you sir:*
Within this month my wife was sure alive
There's six weeks bated of your ten weeks lie;
As has been credibly reported to me
By a Dutch merchant father to that boy,
But now come over and the words scarce cold.

Sav. *O strange! [Aside].*
Tis a most rank untruth; where is he, sir?

Sir. O. *He will not be long absent.*

Sav. *All's confounded! [Aside].*
If he were here, I'd tell him to his face, sir,
He wears a double tongue, that's Dutch and English.
Will the boy say't?

Sir O. *'Las, he can speak no English.*

Sav. *All the better; I'll gobble something to him [Aside].*
Hoyste kaloiste, kalooskin ce vou, dar sune alla gaskin.

D. Boy. *Ick wet neat watt hey zackt; Ick unverston ewe neat.* [6])

Sav. *Why, la, I thaught as much!*

Sir O. *What says the boy?*

Sav. *He says his father is troubled with an imperfection at one time of the moon and talks like a madman.*

* * * *

Sir. O. *— — — he told me, he saw this wench*
Which you brought home, at Antwerp in an inn.

* * *

Sav. *All's broke out! [Aside]*

— — — —

Quisquinikin sadlamare, alla pisse kickin sows clows, hoff tofte le cumber shaw, bouns bus boxsceeno.

D. Boy. *Ick an sawth no int hein clappon de heeke, I dinke ute zein zennon* [7])

Sav. *O, zein zennon! Ah ha! I thought how 'twould prove i'th'end: — the boy says they never came near Antwerp, a quite contrary way round about by Parma.*

Sir. O. *What's the same zein zennon?*

---

[6]) Das Holländische, von welchem der Dichter eine gewisse Kenntnis gehabt zu haben scheint, ist in einem argen Zustand auf uns gekommen. Ich habe eine Verbesserung versucht, ob mit Glück, weiss ich nicht; jedenfalls sind mir bessere Vorschläge willkommen; hier lese ich: *Ick (Ik) weet niet wat hy zegt. Ick (Ik) verstaa* (oder *verstond*) *jou* (u) *niet.*

[7]) Völlig sinnlos; vielleicht: *Ik verstaa niets van zijn klap; de gek is, ik denk, uit zijn zinnen.*

Sav. *That is, he saw no such wench in an inn: 'tis well I came in such happy time, to get it out of the boy before his father returned again; pray be wary, sir, the world's subtle; come and pretend a charitable business in policy and work out a piece of money on you.*

Sir. O. *Mass, art advised of that?*

Sav. *The age is cunning, sir; beside, a Dutchman will live upon any ground, and work butter out of a thistle.*

Sir O. *Troth, thou say'st true in that; they're the best thrivers In turnips, hartichalks and cabbishes.*
Our English are not like them.

Sav. *O fie, no, sir!*

Sir O. *Ask him from whence they came, when they came hither.*

Sav. *That I will, sir. — Culluaron lagooso, lageen lagan rufft punkatee?*

D. Boy. *Nimd awaigh de cack.* [8])

* * * * *

Sav. *The poor boy blushes for him: he tells me, his father came from making merry with certain of his countrymen, and he's a little steeped in English beer; there's no heed to be taken of his tongue now.*

Sir O. *Hoyday! how com'st thou by all this? I heard him speak but three words to thee.*

Sav. *O, sir, the Dutch is a very wide language; you shall have ten English words even for one.* — — — —

Das englische Stück ist eine oberflächliche Arbeit, weniger die — hier nicht in Betracht kommende — Haupt-Intrigue, als die Nebenhandlung. Die Kürzungen, welche diese als solche erheischte, bewirkten die Verkümmerung nicht blos der besten Scenen, sondern auch einiger Charaktere. Sunset, Jane und Sandfield sind nichts als flüchtige Schatten und die Liebe der beiden letzteren wird nur so nebenher abgethan. Der Verfasser hat sich mehrere der vortrefflichsten Scenen entgehen lassen und andere, indem er versuchte, selbständig zu sein, verdorben. So vermisst man z. B. mit Bedauern die köstliche Scene, in welcher Trinca die Liebeleien des jungen Herrn mit der Schwester durch Türkensitte erklärt; desgl. die gelungene Stelle, wo Trinca Costanzen seine Bewunderung über ihr natürliches Spiel ausdrückt u. s. w. Und wenn man auch anerkennen muss, dass der Verfasser rühmlichst bemüht war, die Fabel zu lokalisieren und sich im Dialog seine Selbständigkeit zu wahren, so entschädigt das nicht für den Verlust der spannenden Handlung, der wirkungsvollen prächtigen Scenen.

Die Flüchtigkeit der Arbeit zeigt sich besonders noch in der

---

[8]) Vielleicht: *Neemt den gek weg!*

schlechten Motivierung der Handlung. Alles ist unbestimmt, schwebt, so zu sagen, in der Luft. Lady Twilight reist mit ihrer Tochter nach Guernsey, wir erfahren nicht, warum? Sie wird die Beute der Piraten und verkauft, wir erfahren nicht, wohin? Sir Oliver hört von ihrem Aufenthalt und schickt den Sohn mit Lösegeld fort — wir hören wiederum nicht, wohin? Der Dutch merchant sucht Sir Oliver auf, man sagt uns nicht, was ihn nach London führt und wieso und wo er mit Lady Twilight zusammengetroffen ist. Lady Goldenfleece wird von Sunsets Weib zur alleinigen Wisserin eines wichtigen Geheimnisses gemacht, ohne dass uns klar wird, wie gerade sie dazu kam und warum Sunset, der doch das grösste Interesse daran hatte, nichts davon erfahren durfte. Kann sonach das englische Stück in seiner Wirkung keinen Vergleich mit dem italienischen und dessen französischer Nachbildung aushalten; ist seine Komik auch weit hinter derjenigen der Beiden zurückgeblieben: so behauptet es doch einen Vorzug vor Rotrou's Arbeit, den wir nicht gering anschlagen dürfen. Der Engländer ist kein sklavischer Nachahmer; er ist — ich habe es bereits gesagt — durchaus unabhängig in seinem Dialog. Mögen Rotrou's Verse witziger, packender als jene Mischung von Versen und Prosa sein, so sind diese wenigstens des Briten unbestrittenes Eigentum; er zeigt uns nur sein eigenes Licht, während Rotrou mit erborgten Lichte glänzt. Ferner haben die Charaktere des Insulaners — was sich von Rotrou's nicht sagen lässt — ein ausgesprochenes nationales Gepräge: sie sind Engländer, keine farblosen Romanhelden, wie die meisten Personen im französischen Drama der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ich berühre hier Punkte, die als charakteristisch für die Schaffensweise der Dramatiker der beiden Nationen um jene Zeit gelten dürfen. Der Engländer, ob seine Quelle ein Roman, eine Chronik, eine Novelle oder — ein ausländisches Drama war, er goss das Material in die volksthümliche durch Shakspere zur unbestrittenen Herrschaft gelangte Form, seine Gestalten wurden — wo auch der Schauplatz war — Engländer, sein Witz, sein Stil blieb fast unberührt von den fremden Vorbildern. Er borgte eben nur die Fabel, die Situationen, höchstens noch hin und wieder einen Charakter. Sehr viele Nachbildungen fremder Stücke lassen sich in der Blütezeit des englischen Theaters nicht nachweisen. Anders der Franzose: Kein Shakspere hatte seinem Theater eine bestimmte Form, einen ausgeprägten Charakter verliehen. Es fehlte das Nationale. Jedes Drama war des Erfolgs sicher, das eine spannende Handlung besass und in fliessenden Alexandrinern geschrieben war. Fremde Sitten, fremde Charaktere erregten keinen Anstoss. So liess sich auf billige Weise der Ruhm, Dramatiker zu sein, erwerben. Daher die vielen Stücke, bei welchen die Verfasser eigentlich nichts thaten als antike, spanische oder italienische Werke in mehr oder minder geschickte Alexandriner zu übertragen. Während also

im englischen Drama die exotischen Schösslinge unterm freien Himmel sich akklimatisierten, munter und üppig emporwuchsen und schöne Blüten und Früchte trieben, blieben sie im französischen Drama Treibhauspflanzen.

Doch um auf unser englisches Lustspiel zurückzukommen, so hat sich mir — und vielleicht auch dem Leser — eine Beobachtung aufgedrängt, die noch zur Sprache kommen muss. Die oben erwähnten vielen auffallenden Übereinstimmungen mit Rotrou können nicht das Werk des Zufalls sein. Sie zwingen vielmehr zur Annahme, dass dem Verfasser von *No wit, no help like a woman's* nicht sowohl Porta, als Rotrou zur Vorlage gedient hatte. Nun starb Middleton freilich bereits 1627.[9]) Allein wer sagt uns, dass er wirklich der Verfasser des Stückes sei? Er wird auf dem Titelblatte der Originalausgabe genannt? Wie viele Dramen erschienen damals unter falschen Namen; man denke nur an die, welche den Namen Shakspere's tragen, ohne von ihm herzurühren. Thatsache ist, dass das Lustspiel erst 1657, also 10 Jahre nach Rotrou's „*Soeur*" im Drucke erschien. Im Texte selbst wird die Jahrzahl 1638[10]) als die laufende genannt. Demnach hätte Middleton das Stück 11 Jahre nach seinem Tode verfasst! Ward (II S. 92) sucht sich zwar damit zu helfen, dass er diese Zahl bei einer späteren Aufführung erst in das Stück kommen lässt und ich will diese Annahme nicht ganz von der Hand weisen, allein eigentlich liegt dazu kein Grund vor, als die Notwendigkeit, die Autorschaft Middletons mit jenem Datum zu vereinigen. Anderseits stellt die Jahrzahl 1638 wieder die Möglichkeit, dass Rotrou's erst 1645 verfasstes Lustspiel als Vorbild benützt worden, in Frage. Doch böte dieser Umstand weniger Schwierigkeit — indem Dichter ihre Handlung zwar nie in eine spätere Zeit, als in der sie schreiben, aber nur zu oft in eine frühere verlegen — wenn uns nicht die Aufführung des Stückes für 1638 anderweitig verbürgt wäre. Unter James Shirley's Gedichten befindet sich (*Works* VI p. 492) „*a Prologue to a play there (at Dublin) called No wit to A Woman's*". Shirley hielt sich von 1637—39 zu Dublin[11]) auf, so dass die Aufführungszeit 1638 zur Gewissheit wird. Unter solchen Umständen bleibt uns nur ein Ausweg, der sich übrigens ganz ungezwungen dadurch ergiebt, dass die Zeitangabe 1638 sich nur in der Haupthandlung befindet. Das 1638 aufgeführte Stück — sei es nun, dass Middleton

---

[9]) Dieses Datum giebt A. Dyce in seinem *Account of the Author* und nach ihm Ward (*A. History of Engl. Dram. Literature etc. London* 1875. II S. 68); ausserdem habe ich irgendwo noch das Datum 1628 gelesen.

[10]) Im III. Akte p. 87 (des V. Bandes, *ed.* Dyce); die Stelle lautet: *If I, that have proceeded in five-and-twenty such books of astronomy, should not be able to put down a scholar now in one thousand six hundred thirty and eight, the dominical letter being G., I stood for a goose.*

[11]) Siehe J. Shirley's *Dramat. Works and Poems Lond.* 1833 I *praef.* XXXIV. und Ward II, p. 310.

es schrieb, in welchem Falle wir Wards Erklärung adoptieren, sei es dass es von anderer Hand herrührt — enthielt nur die Haupthandlung. Die Nebenintrigue ist der Zusatz eines späteren Bearbeiters und zwischen 1645/47—1657 entstanden. Zu Gunsten dieser Hypothese lässt sich noch folgendes anführen: Die beiden Intriguen des Stückes laufen neben einander her, ohne irgendwie organisch zu verwachsen, was gewiss nicht der Fall sein würde, wenn beide ursprünglich von einem Kopfe entworfen und ausgeführt worden wären. Der *chief-plot* kann ohne die geringste Änderung abgetrennt und als gesondertes Stück aufgeführt werden. Der *under-plot* scheint demselben nur ganz flüchtig und lose angefügt.

„*No wit no help like a Woman's*" ist also in seiner jetzigen Gestalt sicher nicht von Middleton und nicht vor 1647 geschrieben. Wer es umgearbeitet hat, wird sich kaum mehr feststellen lassen.

Solche Umarbeitungen und Erweiterungen älterer Stücke waren kurz vor und besonders nach der Restauration an der Tagesordnung. Ich will nur noch eine erwähnen, nämlich Middleton's „*The Mayor of Quinborough,*" welches Stück nach Ward's Ansicht (II, S. 71) „*has come down to us with additions*".

Das überraschende Ergebnis dieser Untersuchung ist also, dass Rotrou in England, vielleicht noch zu seinen Lebzeiten, nachgeahmt wurde. Es ist dies zunächst ein neuer Beweis für die Zugkraft, für den Erfolg von „*La Soeur*".[12]) Es wird uns aber ausserdem noch die Möglichkeit nahe gelegt, dass auch andere Dramen des „Druiden" in England Nachahmung gefunden haben. Vielleicht gelingt es mir noch, die eine oder andere Nachbildung zu entdecken.

---

[12]) Ausser der durch Rotrou vermittelten „*Sorella*" wurden noch andere Stücke Porta's in England nachgeahmt, ich nenne hier den „*Albumazar*" des T. Tomkins, eine ziemlich getreue Wiedergabe von Porta's „*Astrologo*" und die lateinische Komödie „*Ignoramus*" von George Ruggle, eine Bearbeitung der „*Trappolaria*", beide 1614/15 vor Jakob I im Trinity College zu Cambridge aufgeführt. Siehe Ward *Hist. of Engl. dram. Lit.* II p. 367.

Druckfehler.

Seite	4	Zeile	11	von	oben	lies	Repertoire	statt	Repertoir.
„	4	„	15	„	unten	„	*Ferdinando*	„	*Fredinando.*
„	4	„	3	„	„	„	*letta*	„	*lettea.*
„	8	„	17	„	oben streiche denn.				
„	19	„	4	„	unten	lies	*luoghi*	„	*luochi.*
„	19	„	5	„	„	„	*altre*	„	*alte.*
„	20	„	7	„	oben	„	noch	„	nach.
„	23	„	5 u. 9	von	unten	„	*giouane*	„	*giovano* u. *giovana.*
„	24	„	10	von	unten	„	*servo*	„	*serva.*
„	26	„	12	„	oben	„	*ſauoreuole*	„	*ſauovreuole.*
„	26	„	1	„	unten	„	*d'vn*	„	*d'on.*
„	28	„	25	„	oben	„	*troublés*	„	*troublé's.*
„	32	„	19	„	„	„	*t'ay*	„	*tag*
„	33	„	21	„	unten	„	*a che*	„	*aoche.*
„	37	„	10	„	oben	„	*Figliuolo*	„	*Figluola.*
„	45	„	8	„	unten	„	*Prigione*	„	*Prigicne.*
„	46	„	6	„	oben nach sich ergänze ihm.				
„	46	„	29	„	„	lies	*cortigiana*	„	*coctigiana.*
„	50	„	21	„	unten	„	*Foletto*	„	*Faletto.*
„	50	„	26/7	„	„	„	*Trappolaria*	„	*Traplolaria.*
„	50	„	27	„	„	„	*Fantesca*	„	*Fautesca*
„	55	„	22	„	oben	„	geraten	„	verraten.
„	58	„	27	„	unten	„	Rache	„	Rechte.
„	59	„	23	„	„	„	*Introduzione*	„	*Indrotuzione.*
„	59	„	23	„	„	„	*Patrañuelo*	„	*Patronuelo.*
„	63	„	6	„	oben	„	*Consuln*	„	*Consule.*
„	63	„	27	„	„	„	*Desengaño*	„	*Desenganno.*
„	63	„	14	„	unten	„	*Paladino*	„	*Paladins.*
„	73	„	24	„	„	„	*quello*	„	*qello.*
„	74	„	11	„	oben	„	*di*	„	*de.*
„	76	„	4	„	„	„	*spingi*	„	*spinge.*
„	81	„	7	„	unten	„	5	„	4.
„	81	„	25	„	„	„	*auoir*	„	*auvir.*
„	82	„	22	„	oben	„	*receuoir*	„	*receuvoir.*
„	82	„	23	„	„	„	*D'vn*	„	*D'on.*
„	88	„	7	„	„	„	*égal*	„	*ègal.*
„	88	„	10	„	unten	„	*quante*	„	*quate.*
„	96	„	4	„	oben	„	*diſacerbarmi*	„	*di ſacerbarmi.*
„	97	„	6	„	„	„	wohlbekannter	„	wohlbekannte.
„	103	„	6	„	unten	„	seiner	„	feiner.
„	128	„	1	„	oben	„	*A qui*	„	*Aqui.*

No title page printed →

Supplementheft VI
der
Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur
herausgegeben von
Dr. D. Behrens,
Professor an der Universität zu Giessen.

Sophonisbe
in der französischen Tragödie

mit Berücksichtigung der

Sophonisbebearbeitungen in anderen Litteraturen

von

Dr. A. Andrae.

Oppeln und Leipzig.
Eugen Franck's Buchhandlung (Georg Maske).
1891.

Ausgegeben am 18. Juli 1891.

Der *Zeitschrift* werden künftig häufiger als bisher der Fall ***Supplementhefte*** beigegeben werden. Dieselben erscheinen in unbestimmten Zwischenräumen und sind bestimmt, umfangreichere Arbeiten aufzunehmen, welche in der ***Zeitschrift*** wegen Raummangels nicht zum Abdruck gelangen können. Jedes dieser Hefte ist einzeln käuflich. Zusammen mit der ***Zeitschrift*** bezogen, werden dieselben zu ermässigtem Preise abgegeben. Im Drucke befindet sich:

Supplement VII. D. Behrens, *Bibliographie raisonnée des patois gallo-romans.* Deuxième édition, révisée et considérablement augmentée par l'auteur. Trad. en franç. par M. E. Rabiet.

Die Verlagshandlung.

Sophonisbe in der französischen Tragödie

mit Berücksichtigung der Sophonisbebearbeitungen in anderen Litteraturen.

Alma nata a gl' Imperj
Più tosto che servir vita rifiuti.
(Saverio Pansuti, *Sofonisba* V, 2.)

Vorbemerkung.

Um die Zeit des zweiten punischen Krieges geboten über die Numidier im nördlichen Afrika zwei mächtige, feindliche Fürsten. Westlich vom karthagischen Gebiet lag das Reich der Massyler, deren König Massinissa in der Stadt Cirta residierte. Das Land der Masäsyler, welches noch weiter westlich bis an Mauretanien sich erstreckte, war dem König Syphax unterthan. Hasdrubal, Gisgons Sohn, dem die Leitung der Dinge in Karthago anvertraut war, gelang es, letzteren durch eine Heirat dem Bündnisse abwendig zu machen, in dem er bis dahin mit den Römern gestanden hatte. Hasdrubals eigene Tochter Sophonisbe war es, welche den mächtigen Syphax ihrem Vaterlande gewann. Getrieben und unterstützt von den neuen Bundesgenossen beginnt Syphax Krieg mit seinem alten Feinde, dessen Reich in zwei Schlachten erobert wird; er selbst flieht und lebt verborgen in einer Höhle. So standen die Dinge in Afrika, als Rom sich stark genug fühlte, wieder einen Angriff gegen die alte Nebenbuhlerin zu wagen. Publius Scipio übernimmt den Oberbefehl und mit einer wohl ausgerüsteten Flotte landet er in Afrika. Der vertriebene Massinissa, welcher den römischen Feldherrn seiner herrlichen Thaten wegen schon lange bewundert hatte, schliesst sich ihm sofort an. Aber erst das zweite Jahr ist erfolgreich für die Römer; Scipio eröffnet den Feldzug durch einen glücklichen Überfall; die Rohrhütten des feindlichen Lagers werden bei Nacht in Brand gesteckt; in der Überraschung wird ein grosser Teil des karthagischen Heeres vernichtet. Eine zweite Feldschlacht verläuft für Hasdrubal und Syphax, welche inzwischen neue Streitkräfte gesammelt hatten,

ebenso unglücklich. Syphax flüchtet in das Innere seines Landes, um noch einmal zu rüsten; Gajus Lälius, Scipios Unterfeldherr und Massinissa folgen ihm; es kommt zur Schlacht, in welcher Syphax besiegt und gefangen genommen wird. Massinissa zieht siegreich in seine alte Hauptstadt Cirta ein, wo Sophonisbe, unbekannt mit der Grösse des über sie hereingebrochenen Unglücks weilt. Auf der Schwelle der Königsburg tritt sie dem siegreichen Massinissa entgegen, ihn beschwörend, sie in keines Römers Gewalt, ihr vielmehr den Tod zu geben. Massinissa, den eine plötzliche Neigung zu der schönen Frau erfasst, gibt ihr das erflehte Versprechen. Da aber Sophonisbe nach strengem Kriegsrecht der Sklaverei verfallen ist, und er den Widerspruch des Römers fürchten muss, so weiss er sein gegebenes Wort nicht anders zu lösen, als wenn er die Königin durch ein eheliches Band an sich fesselt; über sein Weib haben die Römer keine Gewalt. Noch an demselben Tage findet die Vermählung statt. Lälius, inzwischen ebenfalls in Cirta angekommen, missbilligt zwar sehr die rasche That des Bundesgenossen, stellt jedoch die Sache Scipio anheim. Aber dieser, zumal durch die Klagen des gefangenen Syphax, welcher das römische Bündnis der treulosen Gattin zuliebe aufgegeben hatte, gerührt und gereizt, tadelt Massinissas Schritt auf das heftigste und verlangt Sophonisbe als der Beute des römischen Volkes angehörend entschieden zurück. In Verzweiflung scheidet Massinissa von dem römischen Feldherrn; wie soll er der Geliebten sein Wort halten? Gewalt gegen Rom ist unmöglich; so bleibt nur eins, was Sophonisbe selbst erfleht hatte: der Tod. Nach langem, qualvollem Kampfe sendet Massinissa der Geliebten einen Giftbecher, ihr entbietend, nur so könne sie gerettet werden. Sophonisbe nimmt das Hochzeitsgeschenk dankbar an und stirbt einen mutigen Tod.

Dies ist die Erzählung von den Ereignissen in Afrika bis zu Sophonisbes Tode, wie wir sie bei Livius, Buch 27, 28, 29, 30, 1—15 seiner römischen Geschichte lesen. Er ist, was hier schon gesagt werden mag, Hauptquelle für unsere Dichter; er erzählt die Episode am ausführlichsten. In einem Programm des Joachimthalschen Gymnasiums vom Jahre 1798, welches ich leider nicht einsehen konnte, ist diese Erzählung des Livius von einem gewissen Meiorotto als ein Muster dramatischer Darstellung zergliedert. Der noch öfter zu nennende Epheu (Verfasser einer Sophonisbe-Tragödie) sagt in seiner Vorrede S. 5: „Die Geschichte Sophonisbens ist der Gegenstand vieler Trauerspiele geworden. Aber vielleicht sind wenige von den vielen würdig, mit der, in ihrer edlen Einfalt, so rührenden Erzählung des Lieblings einer andern Muse, des Livius verglichen zu werden“.

Als zweiter Historiker, welcher unsern Stoff überliefert hat, ist Appian zu nennen. Er giebt die Ereignisse ungefähr so wie der lateinische Historiker, aber in einem Umstande besonders, der für den Dichter und vor allem für den dramatischen von der grössten Wichtigkeit ist, weicht er von jenem ab. Buch 6, 37 und 8, 7 ff. seiner „numidischen Geschichte" wird nämlich erzählt, dass Hasdrubal in früher Jugend seine Tochter Sophonisbe dem Massinissa verlobt habe, ehe er mit ihm nach Spanien gegangen sei. Von Eifersucht ergriffen habe Syphax, der ebenfalls in Liebe zu der schönen Karthagerin entbrannt sei, Feldzüge gegen Karthago unternommen und sich mit Scipio verbunden. Die Karthager hätten darauf, um diesen mächtigen Fürsten auf ihrer Seite zu haben, ihm Sophonisbe, die Verlobte Massinissas zur Frau gegeben. Massinissa habe, als ihm diese Nachricht zu Ohren gekommen sei, seinerseits ein Bündnis mit den Römern geschlossen, um sich an Syphax und Karthago zu rächen.

In der That wird Sophonisbe unserem tragischen Mitleid näher gerückt, wenn sie, Gemahlin eines ihr aufgezwungenen Mannes, die rettende Hand des Jugendgeliebten ergreift.

Nach Appian überreicht Massinissa der Geliebten selbst das Gift, welcher Umstand von einigen Dichtern benutzt ist; sodann ist wohl die bei Appian erwähnte Amme Vorbild für die Vertrauten, denen wir in den verschiedenen Tragödien begegnen, gewesen.

Andere Historiker, wie Polybius, berühren unsere Episode nur und kommen für uns weiter nicht in Betracht.

Es liegt in der That etwas mächtig Ergreifendes und Tragisches in diesem Stück Geschichte; „die Nahmen Sophonisbens und Masinissas gehören unter diejenigen Nahmen, welche Liebe und Unglück unsterblich gemacht haben. Sie werden, gleich den Nahmen Dido's, Leanders und der Hero, Sapho's, Hermionens, Abälard und Heloisens, Werthers und Lottens, unvergesslich seyn, so lange es fühlende Seelen giebt".[1])

Besonders geeignet erscheint der Stoff für den dramatischen Dichter. Von der Renaissance an bis auf unsere Tage hat derselbe denn auch seine poetische Bearbeitung gefunden. *Sophonisbe* unternimmt einen glänzenden Siegeszug über alle Bühnen Europas; zwei moderne Kulturvölker, die Italiener und Franzosen haben ihre dramatische Dichtung mit einer *Sophonisbe* eröffnet. Der Prolog zu Thomsons *Sophonisbe* sagt:

> *When Learning after the long Gothic night,*
> *Fair, o'er the western world, renew'd its light,*

---

[1]) Epheu *a. a. O.*

With arts arising Sophonisba rose.
The tragic muse, returning, wept her woes.
With her th' Italian scene first learn'd to glow;
And the first Tears for her were taught to flow.
Her charms the Gallic muses next inspir'd:
Corneille himself saw, wonder'd and was fir'd.
What foreign theatres with pride have shown,
Britain, by juster title, makes her own.

Aber nicht nur die Poesie und besonders die dramatische, sondern auch die Musik und die Malerei haben sich unsern Stoff zu eigen gemacht. —

Hauptzweck vorliegender Arbeit ist es nun, die französischen Gestaltungen des Stoffes — soweit sie uns bekannt geworden sind — festzustellen und zu untersuchen. Für die ersten drei uns erhaltenen französischen Bearbeitungen verweise ich auf eine inzwischen erschienene Dissertation: Ludwig Fries, *Montchrestiens „Sophonisbe", seine Vorgänger und Quellen.* Marburg 1886.

Erster Teil.

Die französischen Bearbeitungen des Sophonisbestoffes.

Es ist Mellin de Saint-Gelais, welcher durch die Übersetzung von Trissinos *Sofonisba* Frankreich mit dem berühmten Stoff bekannt macht; sein Stück hält sich sehr streng an das des Italieners und hat den Titel:

1) *Sophonisba. Tragedie tres-excellente, tant pour l'argument, que pour le poly langage et graues Sentences dont elle est ornee: representée & prononcée deuant le Roy, en sa ville de Bloys. A Paris. De l'Imprimerie de Richard Breton, Rue S. Jacques, à l'Escreuisse 1560. Auec priuilege du Roy.*

Vgl. Fries *a. a. O.* S. 4 ff.

Auch die zweite französische Sophonisbe-Tragödie ist nur eine Übersetzung des erwähnten italienischen Stückes:

2) *La Tragedie De Sophonisbe Reyne de Nvmidie, où se verra le desastre qui luy est aduenu, pour auoir esté promise à vn mary, & espousée par vn autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis. Traduite d'Italien en François, per Clavde Mermet, de Sainct Rambert en Sauoye. A Lyon, Par Leonard Odet. MDLXXXIIII Avec Privilege.*

Dies Stück ist von Fries *a. a. O.* S. 9 ff. behandelt.

In den *Recherches sur les théatres de France* par M. de Beauchamps, Paris 1735, Abschnitt *théatre fr.* S. 55, wird ein Stück verzeichnet, welches zwar 1584 aufgeführt, aber nicht gedruckt wurde:

3) *Tragedie sur la mort de Sophonisbe de Carthage, fille d'Asdrubal, et femme de Siphax, Roi de Numidie, par Jacques Mondot.*

Fries erwähnt diese Tragödie nicht.

J. Mondot wurde in Puy en Velay geboren und gehörte dem geistlichen Stande an. Er übersetzte noch die Oden des Horaz, Paris 1579. Vgl. Beauchamps *a. a. O.* und Goujet; *bibliothèque Française*, tome V, avertissement S. LI.

Die letzte von Fries S. 20 ff. behandelte Tragödie ist:

4) *Sophonisbe, Tragedie par A. Montcretien. A Madame de La Vervne. A Caen Par la Vevfve de Jaqves Le bas Imprimevr Dv Roy. MDXCVI.*[1])

Auch dieser Dichter folgt im Gang der Handlung Trissinos Stück. Der erste französische Dichter nun, welcher den Stoff selbständig behandelt und dessen Sophonisbe daher gleichsam eine neue Epoche in den *Sophonisbe*-Tragödien einleitet, ist Nicolas de Montreux, mit dem unsere eigentliche Abhandlung beginnt. Sein Stück hat den Titel:

5) *La Sophonisbe tragédie, par le Sieur du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine.* [Ellipsenförmige Vignette mit den Worten Deo Duce.] *A Rouen 1601.*

Was das Leben und die Werke Nicolas de Montreux', der unter dem Anagramm Olenix du Mont-Sacré schrieb, betrifft, so vgl. Haureau: *histoire littéraire du Maine*, tome 8, S. 181, Paris 1876.[2])

Die von mir benutzte Ausgabe befindet sich in einem kleinen Sammelbande in 12⁰ (kaiserliche Bibliothek zu Wien): *Diverses tragédies de plusieurs autheurs de ce temps.* Recueillies par Raphael du Petit Val. A Rouen 1599. Die Stücke sind:

1) *S. Clouaud* de Jean Heudon.

2) *Pyrrhe* de Jean Hevdon (Inhalt wie Racines Andromaque).

3) *Medee* de Jean de la Peruse.

4) *La Machabee, tragedie du Martyre des sept freres, & de Salome leur mere,* par Jean de Virey, sieur du Grauier.

5) *Adonis* de Gabriel Le Breton.

6) *Sophonisbe.*

7) *Esav ou le chasseur.*

---

[1]) Siehe auch unten S. 18.

[2]) Es ist eine interessante und auffallende Erscheinung, dass viele Sophonisbe-Bearbeiter, darunter Montreux, auch den Cleopatrastoff behandelt haben und doch wiederum bei der grossen Verwandtschaft beider Stoffe leicht erklärbar. — Über die Cleopatrabearbeitungen vgl. Georg Hermann Möller: *Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienlitteratur der romanischen und germanischen Völker,* Ulm 1888. Ergänzt wurde dieses Verzeichnis in der *Zschr. f. vergl. Littgesch. u. Renaissancelitt.* (Neue Folge, Bd. II, 388) von Max Koch, welcher der Arbeit eine lobende Anerkennung zuteil werden lässt. Ich möchte hier hinzufügen, dass Friedrich Hebbel (Werke, Bd. XI, 265) folgende Tragödie erwähnt: „*Antonius und Cleopatra.*" Tragödie in fünf Acten von J. W. Ottiker, Advocat in Zürich. Zürich, Walder und Sohn, 1858. Das Vorwort wird mitgeteilt. An eine zweite Erwähnung des Stückes (Bd. XII, 137) knüpft Hebbel die Bemerkung: „Der Verfasser glaubt, Shakespeares wunderbare Tragödie, die ihm nicht genügt, übertroffen zu haben; wir fragen: ist das Ernst oder Scherz?"

Montreux hat seine *Sophonisbe* einem Herrn de Montgommery gewidmet: *Monsieur, cecy est une liberté pour une autre: feu Monsieur de Sorges vostre frere et vous, me fistes libre de prison, et ie vous offre la Sophonisbe libre de seruitude.*

In dem folgenden *argvment ov sujet de la tragédie* wird eine kurze Inhaltsangabe und die Quelle des Stückes gegeben: *Apian Alexandrian, et Plutarque escrit ce fait en la vie de Scipion l'Affriquain.*

Folgende Personen treten auf: *Scipion (chef de l'armee romaine), Siphax (roy des Massesiliens), Lelius (amy de Scipion), Sophonisbe (Royne), Novrrice, Dacee (Dame d'honneur), Massinisse (Roy de Numidie), Gelosses, Micipsa (son fils), Messager. Coeur des soldats Romains, Coeur des soldats Numidiens.*

Der Ort der Handlung wird nicht angegeben. Verfasser hat sein Stück in fünf Akte eingeteilt; Sceneneinteilung und sonstige Bühnenanweisungen fehlen gänzlich. Zu Anfang jeden Aktes werden sämtliche in ihm auftretende Personen aufgezählt, so dass es auf den ersten Blick scheinen könnte, als bestehe jeder Akt nur aus einer Scene.

Der Inhalt der Tragödie ist folgender: Syphax, einst ein Bundesgenosse und Freund der Römer, ist aus Liebe zu Sophonisbe, welche ihm gegen Unterstützung von ihrem Vater Hasdrubal zugesagt war, denselben wieder untreu geworden. Den mit Massinissa verbündeten Römern ist es ein Leichtes, den alten Syphax zu besiegen. Mit Ketten belastet wird er vor Scipio geführt; hier ist es, wo das Stück einsetzt. In einer langen Rede Scipios wird Rom verherrlicht, welches nach dem Schicksalsspruche der Götter einst die Hauptstadt der Welt werden soll. Ihn haben die Götter zum Vollstrecker ihres Willens ausersehen; dieser Diener der Götter soll jedem heilig sein; keiner darf ihn beleidigen:

Sans exciter des dieux la diuine vengeance.

Diese Worte sollen sich auf Syphax beziehen, welcher sich darauf in Klagen über die Unbeständigkeit des Glückes, die Vergänglichkeit alles Irdischen, in Schmähungen gegen Rom, die Mutter des Verbrechens ergeht. Er, der einst so mächtige König ist nur noch ein Schatten:

O Syphax tu le vois! fait d'un roy iuste et braue
D'un peuple ambitieux le malheureux esclaue.
Des grandeurs, des estats, ores il ne me reste
Que l'image de Roy qui me poursuit funeste,
Que le nom de Syphax . . .

Scipio führt sein Unglück auf seinen Treubruch zurück:

Ores par ton malheur tu esprouve cent fois
Que les dieux sōt vāgeurs du brizemēt des lois
Punisseurs eternels de la foy pariure,
Vangeurs de l'amitie par nos mains desirée.

Syphax entschuldigt sein Vergehen mit der Liebe zu den Seinen, besonders zu Sophonisbe:

Sophonisbe ma femme, excellente en beauté
Qui rauit par ses yeux ma chere liberté,
Belle d'ame, et de corps, en prudence admirable
Et en rare scavoir, en terre sans semblable.

Wechselgespräch zwischen Scipio, Lälius und Syphax über Pflicht und Liebe. Dann beauftragt Scipio den Lälius, Massinissa zur Auslieferung der Sophonisbe zu bewegen, welche er wider Recht und Willen sich angeeignet habe.

Massinissas Monolog, in dem er den Göttern Dank für seinen ehrenvollen Sieg, für die Niederlage des Syphax und für die Erwerbung der Sophonisbe sagt. Ein Chorlied der Römer, aus zehn sechszeiligen Strophen bestehend und den Ruhm Scipios verherrlichend, schliesst den ersten Akt.

Den zweiten Akt eröffnet Sophonisbe, ihr Unglück beklagend; sie ist voll trüber Ahnungen und nennt sich herzlos und feige, weil sie das Unglück ihres Vaterlandes überleben kann:

Cartage ou ie nasquis, Cartage qui iadis
Estonna de son nom les peuples plus hardis
Cartage qui fist voir son acier qu'on renomme
Aux murs ambitieux de la hautaine Rome
Cartage ma cité, le seiour de la gloire
Ores paroist ruinee et chetiue à mes yeux
Et cependant ie vis . . .

Alle Trostzusprüche der Dienerinnen fruchten nichts; sie wünscht den Tod herbei, welcher sie vor der Gefangenschaft bewahren soll:

C'est mon plus cher desir, c'est le bien ou i'aspire
Pour remede asseuré au mal que ie souspire,
C'est ceste heureuse mort qui peut rendre rauie
Ma cruelle douleur, en rauissant ma vie,
C'est le port où ie vogue et le diuin autel
Où ie cours à refuge en mon tourment mortel.

Syphax setzt in dem darauf folgenden Monologe seine Klagen fort. Das Ende des zweiten Aktes bildet ein Chorlied aus sechs vierzeiligen Strophen, die Vergänglichkeit beklagend.

Massinissa, an den der Befehl zur Auslieferung der Geliebten inzwischen ergangen ist, eröffnet den dritten Akt mit einer langen Rede über die Undankbarkeit der Römer. Aber er fühlt sich stark genug den Tyrannen zu trotzen; noch sind die siegreichen Waffen in seiner Hand:

Massinisse, il le faut, et que ta main guerriere
Rauisse par le fer au cruel adversaire
Ce qu'il t'a refusé de loyale equité.
Sophonisbe est a moy, & sans perdre la uie
Je ne dois endurer qu'elle me soit rauie.
Non, ie la veux deffendre . . .
Or sus donc, Massinisse, indomptable aux alarmes
Contre les fiers Romains tourne tes iustes armes;
Aiguise ton acier contre leur cruel sain
Qui cherche a deuorer ton repos plus humain.
Sus, marchons au combat, endossant le harnois,
Deffendons nos foyers, nos femmes, et nos loix.

Micipsa, gleichsam der böse Engel Massinissas, verwirft diesen Heldenmut und ermahnt zur Mässigung. Gelosses dagegen, der gute Engel, bestärkt Massinissa, dem er in begeisterten Worten beistimmt:

O genereuse ardeur! ô vigoureux courage!
O genereux desir, entreprise louable
Chassons ces estrangers et que nostre patrie
Soit exempte ce iour de leur viue furie.
Recognoissons nos loix, nostre pays, nos citez,
Et deffendons encor nos cheres libertez,
Nos temples, nos palais et de nos premiers peres
Trepassez pour le pays les tombes mortuaires.

Massinissa fällt lebhaft ein:

Je le veux, il le faut, au salut de Cartage
Renoüons de rechef nostre guerrier courage
Il le faut, ie le veux, Massinisse mourra
Ou royne de ce pays Sophonisbe sera.

Es folgt ein lebhaftes Wechselgespräch über die Treue; schon wird Massinissa schwankend, als zum Unglück in diesem verhängnissvollen Augenblick Lälius erscheint, dem es nach kurzer Zeit gelingt, Massinissa zu Gunsten der Römer umzustimmen:

O roy fidelle amy du grand peuple Romain,
Qui tousiours a senty fauorable ta main,
Amy de Scipion
Songe à nostre demande et Sophonisbe rens
Que pour iuste butin auiourdhuy ie pretens.

Er willigt ein; Sophonisbes Schicksal ist entschieden:

Lelie, je le veux, et par experience
Vous aurez auiourdhuy de ma foy cognoissance,
Je veux vous la remettre.

Diese letzten Worte bilden gleichsam den Höhepunkt der Handlung.

Ein Chorlied der römischen Soldaten, aus sieben vierzeiligen Strophen bestehend, beschliesst den Akt: die Götter verleihen nur dem gerechten Schwerte den Sieg; als Beispiel diene Afrika,

welches nie die Gerechtigkeit geliebt habe. Der dritte Akt ist der dramatisch lebendigste.

Zu Anfang des vierten Aktes sehen wir Scipio und Syphax; ersterer ergeht sich in Schmähungen gegen das weibliche Geschlecht, welches die tüchtigsten Männer in seine Schlingen zu ziehen wisse: Agamemnon, Achilleus, Ajax seien auf diese Weise zugrunde gegangen:

O peste des mortels que la beauté mortelle,
Elle rend leur vertu miserable comme elle
O sexe dommageable!
Quels malheurs! quels tourmens! et quelle viue peine
Aux mortels apporta la desloyale Heleine?

Syphax, welcher sein Leben nicht in Ketten zubringen will, bittet Scipio um den Tod, den zu rächen er die Götter anruft:

O dieux! si vous auez soucy de la iustice,
Si vous tenez encor pour ennemy le vice,
Vãgez, vãgez mon sang, vãgez ma vie esteinte
O grands dieux! vãgez moy & que mon corps ne tombe
Sans se sentir vangé dans la profonde tombe.

Curtius (der im Personenverzeichnisse genannte Bote) und Sophonisbe erscheinen: Massinissa sendet der Geliebten, da kein anderer Ausweg bleibt, das sie erlösende Gift:

Qui ne veut endurer te voir dessous les mains
Esclaue indignement des superbes Romains
Te donne ce present
Jadis il te promist d'vn genereux courage
De garantir tes ans de l'infame seruage.

Mit Freuden empfängt Sophonisbe den Giftbecher und segnet den Spender:

O present agreable! ô douce medecine
Qui guaris ma douleur, & refais ma ruine
O delectable don! ô flambeau gracieux!
Qui chasse la frayeur d'alentour de mes yeux
Je t'aime, ie t'honore & benis à grand ioye
L'inseparable amour de celuy qui t'enuoye.

Fünfter und letzter Akt. Selbstanklage Massinissas, welcher sich an dem Tode der Geliebten Schuld gibt:

Cache-toy pauure roy, afin que la lumiere
Qu'on voit dessus le ciel flamboyer ordinaire,
En decouvrant la terre aux yeux des animaux
Ne decouure ton crime & tes faits desloyaux.

Er beneidet sie um den ehrenvollen Tod und betet für die Ruhe der Geliebten:

O Royne vertueuse en mourant constamment
Tu vis sainte eternelle au haut du firmament!
Tu as, o belle Royne à iamais venerable

Heureusement senti ce trepas secourable.
Tu repose au tombeau froidement enfermee,
Pendant que vit ta gloire à iamais renommee
O celeste tombeau! que le foudre mortel
Ne descende iamais sur son front immortel,
Que tu ne sente point l'orageuse disgrace
Du temps iniurieux, qui toute chose efface,
Que le tin, le laurier, & les heureuses fleurs
T'embasment à iamais en leurs douces odeurs:
Que les doux oisillons y chantent agreables,
Et que les noirs Hybous te fuyent effroyables:
Vis tousiours cher tombeau, ainsi que vit en los
Celle que tu enferme en ton sacre repos.

Diese Apostrophe an das Grabmal der Sophonisbe gehört zu dem Schönsten der ganzen Tragödie.

Letztes Auftreten der Heldin und ihrer Frauen; sie begrüsst den Tag, welcher ihren Leiden ein Ziel setzen soll:

Tu sois le bien venu, o beau iour agreable
Pour t'opposer au cours de mon sort miserable!
O beau iour! i'ay donc veu ton leuer fauorable,
Mais ie ne verray pas ton coucher agreable.
Rome ne verra point en triomphe trainee
Sophonisbe, qui a l'honneur destinee,
Et ce corps qui nasquit de nature Affriquain,
N'aura pour son tombeau vn sepulcre Romain,
De le nourrir, le soin l'Affrique voulut prendre,
A l'Affrique ses os elle doit aussi rendre.

Ehe sie in den Tod geht, sendet Sophonisbe wie Syphax ein Gebet an die Götter, denselben zu rächen. Die Amme beschliesst, mit ihrer Herrin zu sterben. Bericht von dem heldenmütigen Tode der Sophonisbe. Selbst Scipio kann es sich nicht versagen, ihr seine Bewunderung zu zollen:

J'approuue ceste mort en asseurance vnique
Et enuie l'honneur de la pariure Affrique,
D'auoir iadis nourry vn esprit si hautain
Qui meritoit de naistre & de mourir Romain.

Klagen des Syphax schliessen das Stück. Dem vierten und fünften Akt fehlt das Chorlied.

Wie aus der Inhaltsangabe ersichtlich ist, kann von dramatischem Leben mit Ausnahme des dritten Aktes nicht viel die Rede sein. Dann leidet das Stück an zwei sehr grossen Fehlern; erstens kommen die beiden Liebenden nie zusammen[1]), zweitens tritt Sophonisbe im fünften Akt noch einmal auf, nachdem sie bereits von Massinissa als tot beklagt und beweint ist. Der schon erwähnte Epheu sagt allerdings in seiner Vorrede S. 15, wo er von Montreux' *Sophonisbe* spricht, dass die Heldin schon

[1]) Im *Marc Antoine* Robert Garniers treten die beiden Hauptpersonen Antonius und Cleopatra auch nie zusammen auf.

im vierten Aufzuge sterbe. Diese Annahme ist entweder falsch, oder dem Verfasser lag das Stück in veränderter Gestalt vor.

Dagegen zeichnet sich unsere Tragödie durch eine schöne, gedankenreiche Sprache aus. Eine Eigentümlichkeit des Dichters ist es, jeden Akt mit einer langen Rede zu beginnen, die nach und nach in ein lebhaftes Wechselgespräch ausartet, wo Rede und Gegenrede Schlag auf Schlag folgt, um den Schluss des Aktes wieder in einer längeren Rede ausklingen zu lassen. Als Beleg möge das Gespräch über die Treue im ersten Akt zwischen Scipio, Syphax und Lälius dienen:

Syph.: *Secourir ses voisins est-ce acte d'iniustice?*
Scip.: *Ouy, quand ce recours est coupable du vice.*
Syph.: *A qui doit-on la foy qu'à ses plus chers amis?*
Lel.: *Lon ne peut rien donner de ce qu'on a promis*
Syph.: *Hé à qui se voit-on plus tenu qu'à sa femme?*
Scip.: *A ceux qui ont la foy pour gage de nostre ame.*
Syph.: *Quelle foy y a-il parmy les passions?*
Lel.: *Celle qui doit guider saintes nos actions.*
Syph.: *L'amour en son ardeur consomme toute chose.*
Scip.: *C'est erreur, quand l'amour pour excuse on propose.*
Syph.: *Qui a-il de plus grand que l'amour ici bas?*
Lel.: *La foy, qu'on doit garder mesme iusqu'au trepas.*

Mit Ausnahme des fünften finden sich diese Gespräche in jedem Akte und tragen nicht wenig zur Belebung des Dialogs bei.

Montreux' Verdienst ist es auch, den Stoff, wie schon erwähnt, zuerst selbständig behandelt zu haben. Seine Vorgänger, soweit wir solche kennen, hatten die von Trissino gezeichnete Bahn nicht verlassen; sie alle folgen im Gang der Handlung getreu dem Italiener. So lassen alle ihr Stück mit der Erzählung von Sophonisbes Traum beginnen. Montreux weicht ganz davon ab. Eine Erfindung unseres Dichters ist ferner der dritte Akt: Massinissas Versuch die Geliebte zu retten. Montreux erkannte, dass für die Befreiung der beiden Liebenden etwas geschehen musste; neu ist auch das Rachegebet der Sophonisbe kurz vor ihrem Tode, welches dem Charakter unserer Heldin angemessener erscheint, als die sanften Worte, mit denen Sophonisbe in den früheren Bearbeitungen in den Tod geht.

Als Quelle nennt Montreux selbst Plutarch[1]) und Appian.

Plutarch erzählt ganz kurz die nackten, historischen Thatsachen von der Gefangennahme des Syphax bis zum Tode der Sophonisbe. Montreux folgt diesem Gange der Handlung; von

[1]) Zur Zeit, als unser Dichter schreibt, erscheint: *Les vies des hommes illvstres grecs et romains. Comparees l'vne avec l'autre par Plutarque de Chæronee. Translatees par M. Jaques Amyot. Auec les vies d'Annibal & de Scipion l'Africain, traduites de Latin en François par Charles de l'Escluse. A Lyon MDLXXXVII.*

wörtlichen Entlehnungen kann natürlich nicht die Rede sein. Folgende Anspielung Massinissas:

> *Sophonisbe que i'ay heureusement conquise,*
> *Et qui me fut iadis pour espouse promise,*
> *Auant qu'elle eust Siphax infidelle espousé*
> . . . .

geht auf Appian zurück; Plutarch weiss nichts von einer früheren Verlobung.

Livius hat Montreux nicht benutzt, sonst hätte er sich wohl nicht die wirkungsvolle Begegnung Massinissas und Sophonisbes entgehen lassen.

Aber es finden sich bei unserem Dichter Anklänge an Petrarca, welcher bekanntlich im fünften Buche seiner *Africa* unserem Liebespaare ein unvergessliches Denkmal gesetzt hat. Die Liebesqualen des Massinissa sind hier mit einer Meisterschaft des Vergil geschildert. Petrarca, dem sein eigenes Liebesverhältnis vorschweben mochte, hat hier mit seinem Herzblute geschrieben.

Ich führe nun mehrere Parallelstellen an, welche beweisen mögen, dass Petrarca[1]) unserem Montreux bekannt war:

Africa II, 313.[1])

(Der ältere Scipio erscheint seinem Sohn im Traum und enthüllt ihm die Zukunft.)

Hoc solamen habe, quod Roma potentibus olim
Condita sideribus, quamvis lacerata malorum
Consiliis manibusque, diu durabit, eritque
Has inter pestes, nudo vel nomine, mundi
Regina.

II, 344.

(Der ältere Scipio spricht über die Vergänglichkeit des Irdischen.)

Omnia nata quidem pereunt et adulta fatiscunt:
Nec manet in rebus quidquam mortalibus unde
Vir etenim sperare potest . . .
facili labuntur saecula passu,
Tempora diffugiunt, ad mortem curritis umbra
Ipsi estis pulvisque levis, vel in aethere fumus
Exiguus, quem ventus agat.

VI, 889.

(Klage des Mago.)

Heu qualis fortunae terminus alte est!
Quam laetis mens caeca bonis! furor ecce potentum
Praecipiti gaudere loco; status iste procellis
Subjacet innumeris, et finis ad alta levatis
Est ruere.
Animalia cuncta quiescunt;
Irrequietus homo, perque omnes anxius annos,
Ad mortem festinat iter. Mors optima rerum
Tu retegis sola errores et somnia vitae
Discutis exactae . . . . .

[1]) Ich zitiere nach der Ausgabe von Pingaud, Paris 1872.

Montreux I.

(Rede Scipios.)

Le destin des grands dieux durable par le tẽps,
Ne se trouue forcé ny du fer, ny des ans,
Ils ont aussi voulu par accidens diuers
Que Rome fust vn iour royne de l'vnivers.

V.

(Letzte Rede des Syphax.)

O courte des mortels ceste fragile vie!
Nostre vie ressemble à l'ombre qui finist
Soudain que le Soleil à nos yeux se ternist,
Elle passe en vn rien . . .
Nostre vie est semblable à la fleur espandue,
Sur qui lon n'a si tost iette la douce vue
Admirant sa beauté, qu'vn vent iniurieux,
Ne l'arrache à nos yeux.

II.

(Syphax.)

Cõme les rois sõt nez pour sauourer plus d'heur
Que le peuple suiet de leur sainte grandeur,
Aussi plus que la leur, leur misère est cruelle,
Car plus le roche est haut, plus la cheute est mortelle.
. . . . . ô plus heureux cent fois
Que les hommes formez les animaux des bois
Que nature a rendu incapables de crainte,
Et par un mesme sort de regret et de plainte:
Las, ils ne sentent point la douleur qui nous suit.
O bien-heureux les morts, qu'vn sepulcre loyal
Empesche en son obscur de regarder ce mal
. . . .

[1]) Im Jahre 1581 war eine gute und vollständige Petrarca-Ausgabe in Basel erschienen.

Auch bei Petrarca ruft Sophonisbe kurz vor ihrem Tode die Götter an, denselben zu rächen; diese Worte sind wohl Vorbild für Montreux gewesen.

V, 735.

At vos Coelicolae et qui maria ampla tenetis,
Quique locum mundi medium Stygiasque tenebras,
Quas adeo, licet ante diem, si justa precandi
Materia est, praestate pias his questibus aures.
Audiat et coelum et pelagus tellusque profunda.
. . . . sint ultima vitae
Tristia, et eximiis sua Roma ingrata tropaeis.
Exul ut a patria deserto in rure senescat
Solus, et a fidis longe semotus amicis;
Nec videat sibi dulce aliquid, qui dulcia nobis
Omnia praeripuit . . .
Filius extremos inglorius aggravet annos.
Indigno tandem atque inopi claudare sepulcro
Iratusque tibi, et patriae moriare relictae,
Scipio, et infames saxis inscribe querelas.

V.

(Sophonisbes letzte Rede).

Dieux autheurs de la loy & recognus parfaits
Pour vanger des mortels les horribles forfaits,
Dieux qui vangez le tort, & de qui la puissance
Vange le sang espars de la sainte innocence,
O Dieux vangez le mien, & ne permettez pas
Que le cruel Romain me conduise au trepas,
Sans estre quelque iour chastie de son crime.
Vangez mon sang vous dieux, & mon alme cité
Que l'insolent Romain priue de liberté.

Diese Zeilen gehen natürlich auf Vergil zurück, welcher Petrarca bei Abfassung seines Epos als Vorbild diente. *Aeneis* IV. 607 ff. verflucht Dido den Aeneas:

Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras
Et dirae ultrices et di morientis Elissae,
Accipite haec meritumque malis advertite numen
Et nostras audite preces . . . . .

Schon in der *Sophonisbe* Ant. de Montchrestiens finden wir eine Stelle, welche Petrarca nachgeahmt zu sein scheint:

V. 541

(Massinissas Liebesklage.)

Atque utinam socio componar, amica, sepulcro,
Et simul hic vetitos illic concorditer annos
Contingat duxisse mihi sors optima busti.
Si cinis amborum commixtis morte medullis
Unus erit, Scipio nostros non scindet amores.
O utinam infernis etiam nunc una latebris
Umbra simus! Liceat pariter per claustra vagari
Myrtea, nec nostros Scipio disjungat amores.
Ibimus una ambo flentes, et passibus isdem
Ibimus, æterno connexi fœdere, nec nos
Ferreus aut nostros Scipio interrumpet amores.
Invidiosa Deis Erebi populoque silentum
Ac Cereris genero, cunctisque beatior umbris,
Umbra ferar, dulces nec Scipio franget amores.

V, 1.

(Monolog Massinissas.)

S'il me faut te quitter, ô ma plus chere flamme,
Auec toy s'esteindra le flambeau de mon ame;
Et pour ne s'ouurir plus au iour d'autre Beauté,
Mes yeux auec les tiens vont perdre leur clarté.
Je veux auec ta mort joindre la mienne encore,
Pour tuer le regret qui mon Ame deuore;
Je veux qu'un seul tombeau couure dessous sa lame,
Deux corps morts qui viuans auoient une seule ame.
Si j'ay tant de bonheur, quel Esprit bien-heureux,
S'égaleroit à moy dans l'Elise amoureux,
Où tu m'entretiendrois de tes douces paroles,
Où nous nous meslerions aux gaillardes caroles
Des Amans fortunés qui se vont esgayant,
A fouler de leurs bons un beau pré verdoyant:
Là nous ne sentirons nulle enuieuse attainte
Là du fier Scipion nous n'aurons plus de crainte.
Là sous les myrtes verds tant de nuit que de iour,
Nous cueillirons les fleurs & les fruits de l'Amour.

Eine der schönsten Stellen in Montchrestiens *Sophonisbe;* wie man sieht, stimmt sie zum Teil wörtlich mit Petrarca überein. Eine Abhängigkeit Montreux' von Montchrestien oder von

einem anderen seiner Vorgänger ist nicht anzunehmen und nicht nachzuweisen; ähnliche Gedanken, welche sich bei dem einen und dem anderen finden, beweisen nichts und lassen sich fast in allen Tragödien der damaligen Zeit nachweisen.[1])

Wir kommen zur Besprechung des folgenden Stückes, in dessen Besitz wir leider nicht gelangt sind:

6) *La Sophonisbe, tragédie par Helye Garel, Angevin, Bordeaux, chez Dubrel, 1607, petit in -12, titre, p. 3—186, et un feuille non chiffré pour l'errata.*

Dieses höchst seltene Buch findet sich verzeichnet in: Brunet, *manuel*, 3. Aufl., tome 6, n° 16 375; dann in: *le théatre à Bordeaux, étude historique par Hippolyte Minier, suivi de la nomenclature des auteurs dramatiques bordelais et de leurs ouvrages établie en collaboration avec Jules Delpit*, Bordeaux 1883, S. 19 und 93; sodann in dem so reichhaltigen Kataloge: *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, Bibliophile.* Tome I, n° 953, Paris 1843.[2])

Bei dieser grossen Seltenheit müssen wir einer Notiz um so dankbarer sein, welche sich im *Bulletin du Bibliophile*, publié par Techner, Jahrgang 1841 S. 475 vorfindet. Hieraus ersehen wir folgendes: Die ersten 28 Seiten der Tragödie sind ausgefüllt

---

[1]) In der *Bibliothèque récréative*, publiée par V. Develay, Paris, librairie des bibliophiles, 1869—1883, erschien eine von der Akademie gekrönte französische Prosaübersetzung der *Africa*. Als Auszug daraus erschien ebendaselbst abgesondert: *Sophonisbe, épisode du poëme de l'Afrique traduit pour la première fois* par Victor Develay, Paris 1880. Der Übersetzer schickt seiner Übersetzung, welcher Buch V und VI, 1—73 zugrunde liegen, eine kleine Einleitung voraus, in welcher kurz die Lebensschicksale der Heldin angedeutet, sowie einige französische dramatische Bearbeitungen namhaft gemacht werden. Mit der Rede an Thisbe, die unglückliche Leidensgefährtin in der Unterwelt, verschwindet Sophonisbe aus dem Epos.

[2]) Überall sind meine Anfragen nach dem Bande vergeblich gewesen; so in Wien, München, Dresden u. s. w. Selbst in Paris auf den grösseren Bibliotheken ist er nicht vorhanden, ebenso wenig in Lyon; das britische Museum in London besitzt auch kein Exemplar. Von Bordeaux, dem Erscheinungsorte, schrieb man mir: *La biblioth. de B. ne possède pas la Soph. d'El. Garel; et je ne connais aucune autre biblioth. de la région qui possède ce volume. Celui chez qui il y aurait le plus de chance de la rencontrer est le savant Mr. Jules Delpit (Izon, Département de la Gironde) dont la riche bibliothèque est garnie spécialement en ouvrages sur le théatre.*

Aber auch dieser konnte mir nichts mitteilen. Die Tragödie scheint nur in sehr wenig Exemplaren vorhanden gewesen zu sein. Über den Verbleib des Soleinne'schen Exemplares, welches seiner Zeit für 30 Fr. verkauft wurde, habe ich nichts in Erfahrung bringen können.

mit einer Widmung in Prosa an den Präsidenten Lalanne und verschiedenen Gedichten zum Lobe des Dichters (solche Lobgedichte finden sich auch in Montchrestiens *Sophonisbe;* vgl. Fries *a. a. O.* S. 20.); ferner mit einem Vorwort in Versen, in welchem Verf. die Regeln der Tragödie und besonders die von den 24 Stunden aufstellt:

Je scay ceque permet et defend Melpomene
Ce que sur son theâtre elle veut que l'on mene.
. . . .

(Soleinne *a. a. O.* giebt das ganze Vorwort.)

Jedem Akte geht ein langer Prolog vorauf; es erscheinen nach einander Pluto, das Glück, Hymen, Mars und Jupiter. Der Chor scheint in dem Stücke eine Hauptrolle zu spielen: Chöre römischer und numidischer Soldaten, der Afrikaner und der Frauen treten auf. Sophonisbe begleitet ihr erstes Auftreten mit folgenden Worten:

Qui, au pouvoir caduc de la puissance humaine,
Imprudent, a logé son esperance vaine?
Qui, crédule, se fie aux muables faveurs
Et au flux passager des terrestres grandeurs?
Qui, pour auoir le front paré d'un diadesme,
Pour seoir entre les roys se mesconnoît soy-mesme?

Der Chor beklagt den Tod der Heldin in folgenden Strophen:

Sus, faisons, compagnes,
Que les plus secrets
Rochers des montagnes
Sachent nos regrets;
Que, d'une voix babillarde
Echo dans le ciel les darde.

Faisons au rivage
Des langoureux ports,
De nostre Cartage
Résonner leurs bords;
Que des troupes de Prothée
Soit nostre voix écoutée.

Erst am Ende seines Lebens kam Soleinne in den Besitz seines Exemplares; und zwar durch die Güte eines Bücherfreundes (eben der Verfasser des Artikels im *bulletin* und wahrscheinlich identisch mit dem oben erwähnten P. L. Jacob), welcher das Buch in der Bibliothek „des alten Schlosses der Dordogne“ aufgestöbert hatte. Wie aus Minier-Delpit S. 19 hervorgeht, hatte Garels *Sophonisbe* bei ihrer ersten Aufführung in Bordeaux grossen Erfolg; man bereitete ihr nach den vielen burlesken Stücken einen warmen Empfang. Soleinne *a. a. O.* sagt, dass, wenn Verf. seine eigenen Gesetze auch nicht genau befolgt

habe, dennoch mehrere Scenen seiner *Sophonisbe* Mairets gleichnamigem Stücke an die Seite gestellt werden könnten.

Über das Leben Helye Garels sind wir im Dunkeln; er stammte aus der Grafschaft Anjou und schrieb ausser *Sophonisbe* noch ein Gedicht: *le Triomphe d'Astrée*, ebenfalls Lalanne gewidmet und in der *Sophonisbe*-Ausgabe befindlich.

7) *La Sophonisbe, Tragedie de Mairet. Dedice a Monseignevr le garde des seavx.* [Vignette.] *A Paris, chez Pierre Rocolet, au Palais en la gallerie des Prisonniers, aux Armes de la ville. M.DC.XXXV. Avec privilege dv Roy.*

Ausführliche Inhaltsangaben finden sich in Gaston Bizos: *étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet*, Paris 1877, S. 176 ff.; in Marty-Laveaux: *œuvres de P. Corneille, tome* 6 S. 557 ff., Paris 1862.

Ausserdem ist die Lektüre des Stückes, welche jedem anempfohlen sein mag, durch die neue Ausgabe leicht gemacht: *Jean de Mairet, Sophonisbe, mit Einleitung und Anmerkungen* herausgegeben von Karl Vollmöller. Heilbronn 1888.

Brütt, M. D.: *Anfänge der klassischen Tragödie Frankreichs*, Altona 1878, S. 62 ff. spricht über die Stellung unserer Tragödie in der französischen Litteratur; sie wurde bekanntlich begeistert aufgenommen und erhielt sich lange Zeit auf der Bühne. „Sie war die Morgenröthe, welchen bald der helle Tag der Korneillen und Racinen folgte.“ (Epheu S. 15.)

Mairet weicht nun sehr von der Bahn ab, welche seine Vorgänger beschritten hatten. Er fühlt, dass der Dichter hier die historische Wahrheit der poetischen aufzuopfern habe. Wenn Syphax am Leben bleibt, so bleibt Sophonisbes zweite Ehe immer ein Vorwurf und ihr Charakter keines besonderen Interesses fähig. Wenn Massinissa nicht mit Sophonisbe stirbt, so bleibt der Zuschauer unbefriedigt; er beruhigt sich nicht, wenn nicht eine Gruft die Liebenden umschliesst.

Als geschickter Dramatiker erkannte Mairet diese Schwäche des Stoffes und beseitigte sie in seinem Stücke: Syphax stirbt in der Schlacht, Massinissa ersticht sich neben der Geliebten. Diese zwei Änderungen sind von der grössten Wirkung.

Sonst folgt Mairet im Gang der Handlung Livius.[1]) Die Reden des lateinischen Historikers dagegen hat er ziemlich frei verwertet. So entspricht III, 3: Begegnungsscene — Livius 30, 12.

---

[1]) Dannheisser: *Studien zu Jean de Mairets Leben und Werken* (Münchener Dissertation 1888) sagt S. 110: „Hauptquelle der *Sophonisbe* ist Livius, benützt wurden Trissinos und Montchrestiens Tragödien.“ Mir ist keine Benutzung der beiden Stücke aufgefallen, obgleich sie Mairet wohl nicht fremd waren.

IV, 3: Scipio und Massinissa — Livius 30, 14. Appian ist die schon bei Montreux erwähnte Thatsache entlehnt; ferner hat die Briefscene I, 1 wohl ihr Vorbild in Appian 8, 26, wo berichtet wird, Sophonisbe habe insgeheim Boten an Massinissa gesandt, um ihm die erzwungene Heirat mitzuteilen.

Sophonisbes Bitte an ihre Frauen:

Je vous commande donc comme vostre Maistresse,
De contenir si bien la douleur qui vous presse
Que vos pleurs ny vos cris ne deshonorent pas
La gloire qui doit suivre vn si noble trepas.

geht auf denselben zurück. Sophonisbe bittet hier die Amme, ihren schönen Tod nicht zu beklagen.

Einige Anklänge an Petrarca finden sich auch bei Mairet:

III, 2 sagt Phenice zu Sophonisbe:

Au reste la douleur ne vous a point esteint,
Ny la clarté des yeux, ny la beauté du teint:
Vos pleurs vous ont lauée, & vous estes de celles,
Qu'vn air triste & dolent rend encore plus belles.
Croyez que Massinisse est vn vivant rocher,
Si vos perfections ne le peuuent toucher,
Et qu'il est plus cruel qu'vn Tygre d'Hircanie,
S'il exerce enuers vous la moindre tirannie.

Vgl. hiermit die Worte Massinissas *Africa* V, 68 ff.:

Et dolor ipsa decet miseram, nec compta placere
Tempore felici poterat magis.
Vis inerat, radiansque decor qui pectora posset
Flectere quo vellet, mentesque auferre tuendo,
Inque medusœum praecordia vertere marmor.

V, 8:

Mais Dieux! que ma demande a bien peu de raison,
Puisque ma propre main a fourny le poison,
Qui fait qu'elle m'attend sur le riuage sombre,
Ou mon fidelle Esprit va rejoindre son ombre;
C'est là, cruel Senat, que tes superbes lois,
Ne feront point trembler les miserables Rois.

Vgl. hiermit die bei Montchrestien angeführte Stelle S. 18.

Mairet lässt Massinissa vor seinem Tode auch ein Rachegebet an die Götter senden:

V, 8:

Cependant en mourant, ô Peuple ambitieux!
J'apelleray sur toy la cholere des Cieux.
Puisses-tu rencontrer, soit en paix, soit en guerre,
Toute chose contraire, & sur mer, & sur terre.

— — — — — — — — — — —

Et que dans peu de temps le dernier des Romains
En finisse la race auec ses propres mains.

Vgl. oben S. 18.

Es ist wohl möglich, dass die *Africa* Mairet bekannt war.

Zum Schluss mögen hier noch einige Bemerkungen über den vortrefflichen technischen Aufbau des Stückes stehen:

I: gehört der Exposition an; auf eine geschickte Weise wird der Leser hier auf den Tod des Syphax vorbereitet, dem das Leben neben einer treulosen Gemahlin verhasst ist:

> *Allons, & plaise aux Dieux qu'vn trepas honorable*
> *Me deliure bien-tost d'vn sort si deplorable.*
> *Allons, Philon, allons, où le Destin m'appelle*
> *Et que ma mort contente vne Espouse infidelle.*

II: Geschickte Steigerung vom Beginn der Schlacht bis zur Einnahme Cirtas durch Massinissa.

III, 4: bringt den Höhepunkt der Handlung: die beiden Liebenden auf dem Gipfel des Glücks:

> *O transports! o baiser de nectar et de flamme.*

IV: Sinken der Handlung; durch das Erscheinen des Scipio in der Königsburg (s. g. tragische Moment) und des Lälius wird das Interesse aufs neue geweckt.

V: Katastrophe; vorher Moment der letzten Spannung, welches für Massinissa in den Worten:

> *Possible que Lelie aura mieux reüssy*
> *Que ie n'ose esperer. O grands Dieux! le voicy*
> *Qui me vient prononcer ma derniere sentence.*

und für Sophonisbe in folgenden:

> *Mais voicy de retour celuy par qui la vie*
> *Me sera conseruée ou me sera rauie.*

zum Ausdruck kommt.

Im *catalogo mensile di libri antichi e moderni n° 75: teatro e musica*, Verona-Leipzig, finde ich S. 13, n° 297 eine italienische Übersetzung unseres Stückes erwähnt: *Mairet G. Sofonisba, traged. trad. del M. Butturini, Con ritr. — Venez. 1793.*

An dieser Stelle sei gleich die Bearbeitung Voltaires besprochen. Gegen Ende seines Lebens unternahm es der grosse Dramatiker Mairets Sophonisbe umzuarbeiten, „*cette mère de toutes les tragédies françaises, laissée depuis plus de quatre-vingts ans dans son tombeau*".

Im *catalogue hebdomadaire* vom 23. Mai 1770 hat die Bearbeitung den Titel:

8) *Sophonisbe,* | *Tragédie* | *De Mairet,* | *Réparée A Neuf.* | *Le prix eſt de 30 Sols.* | [Vignette] | *A Paris* | *Chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques,* | *au-deſſous de la Fontaine S.-Benôit, au Temple du Goût.* | *M.DCCLXX.* | *Avec Approbation & Privilége, du Roi* | 12 S. pag. S. I—XII. Titel, Wid-

mung: *A Monseigneur le Duc de la Vallière.* S. XII Personnages. 59 p. S. Am Schluss Approbation vom 30. April 1770. (Münchener Bibl. P. O. Gall 659, Nr. 4 des Sammelbandes.)

Ein Abdruck dieser Ausgabe findet sich in der *collection complette des œuvres* de Mr. de Voltaire, Genève 1768, tome 12; *poésies mêlees*, tome second, Genève 1774.

Eine andere Ausgabe, welche sich in den „*choses utiles et agréables*“ (von Voltaire hg.) befindet, hat noch die drei Worte: *corrigée et augmentée*, sodann einen Brief Voltaires: *Lettre à M. Le G. de G., A Dijon 28 juin 1770*, worin es heisst, dass nur die Grundzüge des Mairet'schen Stückes gelassen, Verse und die Charaktere der beiden Hauptpersonen jedoch verschieden seien.

In der von mir benutzten Genfer Ausgabe geht dem Stücke eine Widmung voraus: *A Monseigneur Le duc de la Valliere, Grand-Fauconnier* . . . etc. Voltaire bietet ihm die *Sophonisbe* Mairets dar, „*corrigée par un amateur autrefois très connu*“; es ist dies Jean-Baptiste Lantin 1674—1709, unter welchem Pseudonym Voltaire seine Bearbeitung herausgab.

Folgende Veränderungen hat Voltaire mit Mairets Stück vorgenommen:

Die Nebenpersonen haben andere Namen erhalten: Phenice und Corisbé sind durch Phaedime ersetzt; Caliodore *domestique de Sophonisbe* und Philon, *general de Syphax* sind ebenfalls durch eine Person ersetzt, Actor, *attaché à Syphax et à Sophonisbe; Alamar, officier de Massinisse* fehlt bei Mairet.

Stark abweichend ist der 3. Akt: mit Hilfe Hannibals, welcher nicht mehr fern ist, will man die Römer angreifen; Sophonisbe soll bei eingetretener Dunkelheit aus der Burg ins sichere Lager entführt werden. Sodann IV: Entdeckung der Verschwörung; Gegenbefehle des Lälius; Besetzung der Thore; Entwaffnung Massinissas bei offener Scene.[1])

Auch die Katastrophe hat Voltaire verändert; Massinissa tötet die Geliebte auf ihren heissen Wunsch mit einem Dolche; Mairets Heldin stirbt durch das vom Geliebten übersandte Gift. Vor ihrem Tode hält sie eine ergreifende Apostrophe an die Manen ihres ersten Gemahls:

O mânes de Siphax, ombre à mes yeux présente,
Mânes moins malheureux, vous me l'avez prédit.
Oui je vais vous rejoindre, & mon sort s'accomplit.

Massinissa selbst stirbt durch Gift und Dolch:

Le poison que j'ai pris agit trop lentement.
Ce fer que j'enfonçai dans le sein de ma femme

---

1) Es ist schwerlich anzunehmen, dass Voltaire hier eine Anleihe bei Montreux gemacht hat, dessen 3. Akt ja ähnlich ist, vgl. S. 12 ff.

(Il tire le poignard au sein de Sophonisbe, & tombe auprès d'elle).
Joint mon sang à son sang, mon âme à sa grande âme.

Voltaire führt im Gegensatz zu Mairet das Beispiel der Enthaltsamkeit an, welches Scipio in Spanien gab:

Massinisse IV, 4:

Il est vrai qu'en Espagne, où vous régnez en maître,
Vous n'enlevates point une femme éplorée,
De l'amant qu'elle aimait justement adorée
L'Espagnol vous benit.[1])

Voltaires *Massinissa* ist edler und menschlicher gezeichnet, was sich namentlich aus seinem Verhalten gegen den in der Schlacht gefallenen Syphax ergiebt:

Enfin, à Syphax même, il a donné des larmes.

Vgl. Mairet: *Il est mort ce barbare & lache usurpateur.*

Sophonisbe wird erst Massinissas Gemahlin, nachdem er seine Freundschaft für die Römer feierlich auf einem Altare unter Anrufung der Götter abgeschworen hat:

Vous, Dieux qui m'entendez, qui recevez ma foi,
Unissez à ce prix Sophonisbe avec moi.

Es ist hier wohl angebracht auf zwei Fehler hinzuweisen, welche sich in den alten Ausgaben befinden: Alamar wird nämlich stets *officier de Syphax* genannt; wie aber aus dem Inhalt ersichtlich, ist er der Offizier Massinissas. Dann wird der berühmte Vers Scipios aus Mairets *Sophonisbe*, welcher in der Widmung an den *duc de la Valliere* angeführt wird, stets so gebracht:

Sophonisbe en un jour, voit, aime & se marie.

Wenn derselbe auch in dieser Gestalt Sinn giebt, so muss doch für Sophonisbe Massinisse stehen. (Ausgabe Vollmöller: Vers 1254.)[2])

Erst die *Œuvres de Voltaire* par M. Beuchot, Paris 1832, tome 9, 129 ff., beseitigen die Versehen. In dieser Ausgabe hat unser Stück den Titel: *Sophonisbe, tragédie en cinq actes,*

---

[1]) Diesen Vorfall erzählt *Livius* 26, 50: Unter den Gefangenen befand sich eine Jungfrau von wunderbarer Schönheit, Braut des vornehmen Celtiberer Allucius. Grossmütig gab der Feldherr das noch obendrein mit Geschenken überladene Mädchen dem Bräutigam zurück. Calderon hat u. A. diese Episode in seiner Komödie: *„el segundo Scipion"* verwertet. Vgl. E. Günthner: *Calderon und seine Werke,* Freiburg 1888. II, 138. Sie findet sich namentlich in den deutschen *Sophonisbe*-Tragödien wieder.

[2]) Dieser Vers, welcher seiner Zeit gleichsam als geflügeltes Wort in aller Munde war und der als ein Seitenstück zu dem bekannten Ausspruche Cäsars: *veni, vidi, vici* angesehen werden mag, scheint jedoch nicht Mairets Eigentum zu sein. Wiederum ist es die *Africa,* wo Massinissa derselbe Vorwurf gemacht wird. Nach der er-

imprimée dès 1770, jouée le 15 janvier 1774. Dieselbe ist bedeutend gekürzt; Massinissa nimmt hier nur Gift, also umgekehrt wie bei Mairet.

In einer grossen Anzahl von Briefen, welche meistens an den Grafen d'Argental gerichtet sind, erwähnt Voltaire seiner Sophonisbe. In einem derselben vom 11. März 1771[1]) heisst es, er (Voltaire) habe ein Manuskript bekommen von M. de Thibouville, M. Lantin betreffend, dessen *horrible griffonage* er nicht habe entziffern können. Ein Vers heisse:

Vous savez, Scipion, si vous m'avez aimée!

Empört fährt der Dichter fort: *Au diable si jamais Scipion a aimé cette drôlesse; ce vers n'est pas de moi, il y en a aussi quelques autres qui n'en sont pas. Je sais bien que je ne suis dans ma patrie, et que je mourrai dans une terre étrangère, mais il ne faut pas qu'on dénature ainsi mon bien de mon vivant.*

Wenn der Brief auch etwas dunkel gehalten ist, so handelt es sich hier doch jedenfalls um parodische Verse, welche man seiner Tragödie einschieben wollte. Bekanntlich sind ja die meisten Tragödien Voltaires parodiert.

Als Entschädigung für solche etwaige Entstellung seiner *Sophonisbe* mögen für Voltaire verschiedene Übersetzungen angesehen werden, welche sein Stück erlebte.

Ein Jahr nach des Dichters Tode erschien eine niederländische Übersetzung:

Sofonisba, Treurspel. Het Fransche Van den Heer Arouet de Voltaire vrij nagevolgd. [Vignette.] *Te Leyden, Bij C. van Hoogeveen, Junior, MDCCLXXIX.* 8⁰.

Vorwort: *Vertoog van den heer Arouet de Voltaire, wegens het treurspel, Sofonisba, aen den hertog de la Valliere.*

Dann folgt ein Abschnitt: *Op het treurspel, Sofonisba, het fransche van den heer Arouet de Voltaire vrij nagevolgd door den heer Mr. C. A. de Wetstein, Lid van het Tael-en Dichtlievend Genootshap: onder de spreuk: Kunst wordt door arbeid verkreegen; te Leyden.*

Beef! Sofonisba treedt op't Neerduitsch Schouwtooneel!
Rampzalige vorstin! wat onheil, welke slagen!
Wat wreeden tegenspoed moet ge in één' stond verdraegen!
Wat deugdlijk' sterveling viel zo hard een lot ten deel!
Vorst Sifax gemaelin, een weduw, een gevangen,
Een bruid, een lijk op eenen dag!

---

wähnten französischen Übersetzung heisst es da: „*Le public qualifiait cet acte d'adultère . . . . parce que le vainqueur avait, dans la même journée, vu, aimé et épousé sur-le-champ sa captive*“ . . .

[1]) *Lettres inédites de Voltaire* — Paris 1822, S. 357.

Voltaires Vertraute Phaedime hat den Namen Fenicia; wohl die Mairet'sche Phenice.

Es dürfte nicht uninteressant sein beide Texte durch einige Proben zu vergleichen:

Niederländisch.

Eerste Bedrijf. Eerste Tooneel.
Sifax, Wachten.
Sifax, een' brief in de hand houdende.

De ondankbre! 't snoodtt verraed voltooit haer wandedrijven,
Mijn gade Sofonisbe aen Massinissa schrijven!
Dien vriend van Rome; mijn mêêdinger naer heur hand;
Die Hannibal verliet, door 't Roomsch geweld vermand!
Ja! 'k heb te lang geleefd. — ô grijsheids bitter lot!

Tweede Bedrijf. Tweede Tooneel.
Fenicia:

Wat ijslijk krijgsälarm doet zich van verre hooren!
Wat felle vuurgloed! is ons Cirtha dan verlooren,
En reeds der vlam ten prooi? wat schrijkkelijk gerucht!
Hoe! zijn zij, die ons hier bewaekten, weggevlucht?
Waer ik mijn oogen wend, waerheen ik kom geloopen;
In dit verlaeten hof, aen alle kanten open,
Blijft slechts een vrouwenrij, geknield voor 't hoog altaer,
Heur Gôôn herroepen met een jammerlijk misbaer;
Gôôn, die thans Africa om Rome's wil verzaeken!

Sophonisba:

Ja! ik beken u, dat heur klagt mijn hart kan raeken.
Ik merk, geheel verbaesd, nu eerst, een vrouw te zijn.
'k Wou naer de vallen mij begeeven uit dit hof,
Langs 't onderaerdsch gewelf. doch 'k vond dien weg geslooten.
Daer zag ik Sifax schim, uit d'afgrond opgeschooten,
Bleek, bloedig, ijsselijk
Waer ik mij keer, of wend, zie ik een' tornig God
Die mij alom vervolgt
Wat wilt ge, ô wreede God? — onzoenbre Vloekgodinnen,
Slaet toe! hier is mijn hart! daer heerscht geen misdaed binnen.
Een hooploloze min, verjaegd in heur geboort',
Ontsproot' er. ja! dan, schoon heur schicht mij heeft doorboord,
Ik heb mijn' huwelijksband, noch dien des bloeds, geschonden.
Slaet toe! uw offer werd steeds schuldeloos bevonden.

Französisch.

Acte premier. Scène première.
Sifax, une lettre à la main, Soldats.

Se peut-il qu'à ce point l'ingrate me trahisse
Sophonisbe! ma femme! écrire à Massinisse!
A l'ami des Romains! Que dis je? à mon rival
Au déserteur heureux du parti d'Annibal.
J'ai vecu trop longtemps. — ô vieillesse! ô destins!

Acte second. Scène seconde.
Phaedime:

Quel tumulte effroyable au loin se fait entendre?
Quels feux sont allumés? la ville est elle en cendre?
Ceux qui veillaient sur nous se sont tous écartés.
Dans ces sallons déserts, ouverts de tous cotés,
Il ne vous reste plus que des femmes tremblantes,
Aux pieds de ces autels avec moi gémissantes.
Nous rappellons en vain par nos cris, par nos pleurs,
Des Dieux qui sont passés dans le camp des vainqueurs.

Sophonisbe:

Leurs plaintes, leurs douleurs ont amolli mon ame
Tous mes sens sont troublés; je sens que je suis femme.
J'ai voulu pénétrer dans ces sombres détours
Qui du pied du palais conduisent à nos tours;
Tout est fermé pour moi. Je marchais égarée;
L'ombre de mon époux à mes yeux s'est montrée,
Pâle, sanglante, horrible
Tout m'allarme & me nuit,
Et je crois voir encore un Dieu qui me poursuit.
Que veux-tu, Dieu cruel? Eumenide implacable,
Frappe, voila mon cœur: il n'était point coupable.
Tu n'y peux découvrir qu'un malheureux amour,
Vaincu dès sa naissance & banni sans retour.
Je n'offensai jamais l'hymen & la nature.
Grand Dieu! tu peux frapper; —
va, ta victime est pure.

Diese Version, welche sich auf der Universitäts-Bibliothek zu Amsterdam befindet, wurde wohl nach der Ausgabe-Genf angefertigt; auch sie nimmt den oben angeführten Vers verkehrt herüber, während sie den anderen Fehler beseitigt.

Dann erlebte das Stück drei portugiesische Versionen und zwar in den Jahren 1790, 1829, 1832.

Auch der grosse Corneille hat unserem Stoffe seine Aufmerksamkeit zugewandt, leider zu einer Zeit, wo sein Stern längst untergegangen war.

Im *catalogue des livres de James de Rothschild*, Paris 1887, tome II, S. 68, N° 1166 hat die Originalausgabe von Corneilles, *Sophonisbe* folgenden Titel:

9) *Sophonisbe, Tragedie. Par P. Corneille. Imprimée à Rouen, Et se vend A Paris, Chez Thomas Jolly, au Palais, dans la petite salle, aux Armes de Hollande, & à la Palme M. DCLXIII. Auec Priuilege du Roy.* 12°.

Wenn auch Corneille in der Vorrede gesteht, sich streng im Gegensatz zu Mairet an Livius gehalten zu haben, so weicht er doch in manchen Punkten von der Geschichte ab. So flicht er eine Episode in seine Tragödie ein, welche jene nicht kennt:

Als Massinissa landesflüchtig, aus seinem Reich durch Syphax vertrieben, umherirrte, gewährte ihm Eryxe, Königin der Getulier in ihrer Hauptstadt Hyarbec eine Zufluchtsstätte; auch stattete sie ihn mit Hilfsmitteln aller Art aus, um ihn wieder in seinen Besitz gelangen zu lassen. Als Gegengeschenk bietet Massinissa seiner Wohlthäterin seine Hand an. Auf Antrieb der eifersüchtigen Sophonisbe nun muss Syphax Eryxe bekriegen, während Massinissa zur Wiedereroberung seiner Staaten abwesend war. Sie wird besiegt und gefangen nach Cirta geführt. Als Massinissa hier später Sophonisbe wiedersicht, erwacht die alte Leidenschaft wieder in seinem Herzen und verdrängt das Bild seiner ehemaligen Gönnerin.

Am Schluss der Tragödie wird eine Verbindung der Eryxe mit Massinissa in Aussicht gestellt.

Corneille gesteht *a. a. O.*, er habe diese Person in sein Drama eingefügt, um die rasche Vermählung Sophonisbes mit Massinissa einerseits und die Missbilligung derselben von Seiten der Römer, welche ihrerseits eine Verbindung zwischen Eryxe und Massinissa planten, andererseits besser zu motivieren.

Der erste Grund scheint uns nicht stichhaltig: Sophonisbe, die glühende Römerfeindin bedurfte keines äusseren Antriebes zu ihrer Vermählung.

Dann verstösst Corneille gegen die Geschichte, indem er Sophonisbe das Gift des Geliebten verschmähen lässt:

V, 2:

Reportez, Mézétulle, à votre illustre roi
Un secours dont lui-même a plus besoin que moi
Et quand il me plaira de sortir de la vie,
De montrer qu'une femme a plus de coeur que lui,
On ne me verra point emprunter rien d'autrui.

Sophonisbe gewinnt durch diesen widerwärtigen Zug durchaus nicht.

Sonst folgt Verfasser seiner lateinischen Vorlage; vgl. Marty-Laveaux *a. a. O.* S. 447, wo sich Sophonisbe findet; in den Anmerkungen wird das Stück auf seine Quelle hin untersucht.

Folgender Vers:

Une telle fierté devoit nâitre romaine

welchen Lälius beim Tode der Heldin ausspricht, erinnert an die oben zitierten Worte Montreux':

Un esprit si hautain meritoit de naistre et de mourir Romain.

Aber aus dieser Ähnlichkeit kann man nicht schliessen, wie Marty-Laveaux *a. a. O.* S. 557 thut, Corneille habe Montreux gekannt und benutzt. Es lag nahe beim Tode der Heldin solchen Gedanken Ausdruck zu geben. Voltaire sagt von den beiden Liebenden: *ils sont morts en Romains.* Aber die *Sophonisbe* Montchretiens war ihm bekannt, wie aus dem Vorwort hervorgeht,

Voltaire nimmt Corneilles *Sophonisbe* in seinem Kommentar scharf mit: *Avec l'incorrection et l'obscurité continuelle du style. elle a le grand defaut d'être absolument sans interêt, comme le lecteur peut le sentir à chaque page! Elle est très froide, très mal concue, et très mal écrite.*

Leider müssen wir dem beistimmen. Geradezu unerquicklich sind die Scenen, in welchen die beiden Königinnen zusammenauftreten und sich gegenseitig in Eifersüchteleien überbieten. Wie wirkt die jedesmalige Begrüssung derselben! Eryxe (nach der Einnahme Cirtas):

Tout a changé de face
Madame, et les destins vous ont mise en ma place.

Eryxe (nach Sophonisbes Vermählung):

Une seconde fois tout à changé de face
Madame, et c'est à moi de vous quitter la place.

Endlich ruft Sophonisbe bei ihrem letzten Zusammensein aus:

Une troisième fois mon sort change de face,
Madame, et c'est mon tour, de vous quitter la place.

Da kann man allerdings auch verwundert fragen: *est-ce là une comédie de Montfleury? est-ce une tragédie de Corneille?*

Mit Freuden tritt Sophonisbe vor ihrem Tode Massinissa an die Nebenbuhlerin ab; man höre nur die gehässigen Verse: V, 4:

Je vous l'ai pris vaillant, généreux, plein d'honneur,
Et je vous le rends lâche, ingrat, empoissonneur,
Je l'ai pris magnanime, et vous le rends perfide;
Je vous le rends sans cœur, et l'ai pris intrépide;
Je l'ai pris le plus grand des princes africains,
Et le rends, pour tout dire, esclave des Romains.

Corneilles Sophonisbe ist eine kalte, stolze, herzlose Kokette, die unser Interesse durchaus nicht zu gewinnen vermag.

Epheu sagt ganz witzig: „Sophonisbe könnte immer noch zehn Männer nehmen, und zehnmal vergiftet werden, ohne dass darum zehn Thränen fliessen würden.“

Sein Stück rief bekanntlich eine erbitterte litterarische Fehde ins Leben, wie es lange Jahre vorher der *Cid* gethan hatte. (Vgl. Marty-Laveaux, *a. a. O.*, S. 449 ff.)

Vier Schriften sind hier besonders hervorzuheben:

1) *Critique de la Sophonisbe par Dauneau de Visé, Paris 1663.* Einige Stellen daraus: „*Si cette tragédie étoit d'un autre que de Corneille, elle seroit trouvée très-mechante. Erixe est un personnage inutile, tel que l'infante du Cid.*“ Das Gesamturteil über das Stück lautet: „*Tout y ennuie, rien n'y attache, personne n'y fait assez de pitié pour être plaint & aimé, ni assez d'horreur, pour exciter beaucoup de haine; elle produit des effets contraires à une tragédie et fait rire à beaucoup d'endroits.*“

2) *Dissertation concernant le poeme dramatique: en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille, intitulée Sophonisbe. Par l'abbé d'Aubignac. A madame la Duchesse de R. Paris 1663.*

„*Madame, la plume me tombe des mains en pensant aux défauts de cet ouvrage.* Mit Recht wirft der Verfasser hier Corneille vor, dass er den von Mairet so glücklich bearbeiteten Stoff wieder ans Licht gezogen habe. „*Et voilà comme il ne faut jamais s'attacher aux circonstances de l'histoire, quand elles ne s'accordent pas avec la beauté du Theatre; il n'est point nécessaire que le poëte s'opiniâtre à faire l'historien.*“

3) *Deffense de la Sophonisbe de monsieur de Corneille. Par M. Dauneau de Visé.* Unter anderem verteidigt Verfasser hier den Bericht vom Tode der Sophonisbe; in der That ist er der Glanzpunkt der Tragödie:

Lépide V, 7 erzählt uns denselben:

A peine elle m'a vu, que d'un regard farouche,
Portant je ne sais quoi de sa main à sa bouche:
„Partez, m'a-t-elle dit, je suis en sûreté.
„Et recevrai votre ordre avec tranquillité“

Surpris d'un tel discours, je l'ai pourtant flattée:
J'ai dit qu'en grande reine elle seroît traitée,
Que Scipion et vous en prendriez souci;
Et j'en voyois déjà son regard adouci,
Quand d'un souris amer me coupant la parole
„*Qu'aisement, reprend-elle, une âme se console!*
„*Je sens vers cet espoir tout mon cœur s'échapper;*
„*Mais il est hors d'état de se laisser tromper,*
„*Et d'un poison ami le secourable office*
„*Vient de fermer la porte à tout votre artifice.*"

— — — — — — — — — — — —

A ces mots, la sueur lui montant au visage,
Les sanglots de sa voix saisissent le passage.
Une morte pâleur s'empare de son front;
Son orgueil s'applaudit d'un remède si prompt.
De sa haine aux abois la fierté se redouble;
Elle meurt à mes yeux, mais elle meurt sans trouble,
Et soutient en mourant la pompe d'un corroux
Qui semble moins mourir que triompher de nous.

Diese Stelle ist von erhabener Schönheit und des grossen Corneille würdig; sie steht würdig den beiden berühmten Todesberichten Racines an der Seite: *Phèdre* V, 6: Tod des Hippolyte, und *Iphigénie* V, 7: Tod der Eriphile.

4) *Lettre sur les Remarques qu'on a faites sur la Sophonisbe de Monsieur Corneille, Paris 1663.*

Verfasser sucht das Stück zu retten, was ihm jedoch nicht gelungen ist; nur in dem Lobe des obenerwähnten Berichtes stimme ich mit ihm überein: „nach Beendigung der Erzählung brach das Publikum in grosse Beifallsrufe aus".

Sämtliche vier Stücke finden sich abgedruckt in: *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, tome I, S. 118—212, Paris 1740.

Unserer Meinung nach ist Corneilles *Sophonisbe*, wie sehr er auch Mairets Stück in seiner Vorrede lobt, ein Racheakt gegen diesen, der sich damals allerdings in heftiger Weise und nicht ohne Schuld am *Cid*-Streite beteiligt hatte; es ist ihm jedoch nicht gelungen, Mairet zu erreichen.

E. Picot: *Bibliographie Cornélienne*, Paris 1876, S. 351 n° 868 ff. führt zwei italienische Übersetzungen unseres Stückes an:

La Sofonisba, Tragedia tradotta dal Francese di Mons. Corneille, da L. P. In Ferrara e in Bologna, per il Longhi, 1715. (12⁰); und *In Bologna, per Lelis Volpe, 1724. (12⁰).*

Letztere scheint nur eine neue Auflage der ersteren zu sein.

In den *tragedie di P. Cornelio, trad. in versi itatiani, da Gius. Baretti, con l'originale a fronte, Venezia 1744/48*, findet sich an achter Stelle Sophonisbe.

10) *Sophonisbe, tragédie, non imprimée, par François-Joseph de Chancel, sieur de la Grange.*

Wie aus dem Titel hervorgeht, ist das Stück nicht gedruckt; vier Verse aber haben sich dennoch erhalten und auch sonst einige interessante Notizen über diese Tragödie. Die erste findet sich im *Nouveau Mercure* janvier 1717 S. 244 ff: „Schon lange sei die *Semiramis* des Herrn Crebillon angekündigt; da selbiger ein Autor von Ruf sei, so wünsche man dringend die die Vorstellung hemmenden Hindernisse hinweggeräumt. Man könne wohl annehmen, dass sein Stück grösseren Erfolg haben werde, als die *Sophonisbe* La Granges, welche vom Publikum kühl aufgenommen sei. Er (Verfasser des Artikels) könne jedoch der *Sophonisbe* seine Anerkennung nicht versagen — *la pièce était très bien conduite, les vers en étaient beaux, les caractères bien soutenus et les sentiments nobles.* — Der grösste Fehler, den man dem Stücke vorwerfen könne, sei der, nach dem grossen Corneille geschrieben zu sein; denn niemand könne sich denken, dass man dem gleichkommen könne. Missliebige Bemerkungen über das Stück von Seiten der Schauspieler, Änderungen auf Anraten derselben hätten nicht wenig zu dem Misserfolg beigetragen. Fräulein Desmars, welche sich in der *Ino* La Granges als eine Schauspielerin ersten Ranges gezeigt habe, hätte die *Sophonisbe* trotz des guten Spiels nicht halten können. Übrigens solle es sich jeder Schriftsteller ernstlich angelegen sein lassen, keinen schon von Corneille behandelten Stoff wieder aufzufrischen“.

Die zweite noch interessantere Notiz finden wir im: *nouveau recueil de pièces fugitives d'histoire, de litterature etc.* par M. l'abbé Archimbaud, Paris 1717, tome I, p. 153: „M. de la Grange, schon durch einige Dramen bekannt, habe soeben seine *Sophonisbe* erscheinen lassen, welche zum erstenmal Sonntag, den 15. November 1710 von den Comediens Francais aufgeführt sei. Letztere hätten nun auf eigene Faust im dritten und fünften Akt Änderungen vorgenommen, welche La Grange habe unterschreiben müssen. Nach Schluss der ersten Aufführung trat nach Gewohnheit der beste Redner der Truppe vor die Rampe, um die zweite Vorstellung der *Sophonisbe* auf den folgenden Dienstag festzusetzen. Aber siehe da erhob sich vom Parterre aus ein Stimmengemurmel und man hörte von allen Seiten rufen: *Nous voulons le troisième et le cinquième acte: mais tels que les a composés l'auteur et non pas comme les ont réformes ces g . . . de Comédiens.*

Ein wohlbeleibter Handwerker, welcher vielleicht an diesem Abend zum erstenmal im Theater war, wiederholte wie ein Echo:

nous voulons le troisi. et le cinq. actes et non pas comme ces g. de Comediens.

Der Redner musste schweigen und sich beschämt zurückziehen. Die zweite Vorstellung fand Dienstag, den 17. November statt".

In dieser Notiz befinden sich auch die vier erhaltenen Verse, welche Hasdrubal an seine Tochter Sophonisbe richtet; sie lauten:

> *Songez qu'il est des temps où tout est légitime,*
> *Et que, si la patrie avait besoin d'un crime,*
> *Qui pût seul relever son espoir abattu,*
> *Il ne serait plus crime et deviendrait vertu.*

Gewiss soll Sophonisbe ihre Liebe zu Massinissa dem Vaterlande zum Opfer bringen und eine Ehe mit Syphax eingehen.

Der *Sophonisbe*-Stoff hatte sich überlebt in Frankreich; La Grange sucht ihn dadurch wieder zu beleben, dass er eine den früheren Bearbeitungen fehlende Person auftreten lässt, nämlich den Hasdrubal, Vater der Sophonisbe, aber ohne rechten Erfolg.[1])

---

[1]) Es mag hier auch wohl angebracht sein, einiges über La Granges Erstlingswerk zu sagen: den *Jugurtha ou Adherbal* (1694), welcher ebenfalls ein Stück numidischer Geschichte behandelt. Kein Geringerer als Racine, dem das Stück des erst sechszehnjährigen Verfassers vorgelegt wurde, spricht sich sehr lobend darüber aus: *il dit qu'il avoit lu ma tragédie avec étonnement, qu'il ne doutait point que si je continuois comme je commençais, je ne portasse le théatre à un point de perfection où ni Corneille ni lui ne l'avoient pu mettre.* (Vgl. *Œuvres de la Grange,* Amsterdam 1746, Vorrede).

Wenn dies Lob auch übertrieben ist, so ist Adherbal schon aus dem Grunde für uns interessant, weil sich in ihm eine Anspielung auf Sophonisbe findet. Adherbal, Enkel Massinissas, und Artemise, Tochter des Königs Bocchus von Mauretanien sind in derselben unglücklichen Lage wie Massinissa und Sophonisbe. Auch Artemise zieht den Tod der römischen Gefangenschaft vor:

> *Moi, dans Rome, languir sous votre tyrannie,*
> *Et trainer dans les fers les restes de ma vie!*
> *Dans Rome pour montrer en spectacle aux humains*
> *La fille de Bocchus esclave des Romains!*
> *Non, non, je n'irai point.*
> *Mâitresse de mon sort malgre la tyrannie*
> *Je meurs et le poison va terminer ma vie.*
> *Egalant en vertu la fille d'Asdrubal*
> *J'ai son exemple à suivre et celui d'Annibal.*

Diese letzten Worte erscheinen gleichsam als eine Befolgung des Wunsches, welchen Montchretien seine Sophonisbe äussern lässt:

> *Possible un iour viendra, que nos neueux diront*
> *Oyant parler de moy, qu'un trespas memorable*

Die unseres Wissens letzte französische Bearbeitung des Stoffes fällt in das 19. Jahrhundert. Zur Neubelebung der klassischen französischen Tragödie im 19. Jahrhundert trug bekanntlich Ponsart mit seiner *Lucrèce* sehr viel bei; gleich ihm versuchten nun mehrere Dichter die klassische Tragödie wieder zur Geltung zu bringen, doch ohne Erfolg. Unter diesen nachklassischen oder vielmehr nach-nachklassischen Tragödien befindet sich auch:

11) *Sophonisbe, tragédie en cinq actes, par P. J. B. Dalban. Paris, Saint-Torre. 1850. In-8⁰. 61 pp.*

Dies Stück ist vollständig vergriffen, und ich habe leider kein Exemplar mehr auftreiben können. Von den fünf grossen Bibliotheken in Paris besitzt allein die Nationalbibliothek ein solches; ich muss mich hier auf ihre Mitteilungen beschränken: Das Stück ist in Versen geschrieben und hat keine *préface explicative*, die *personnages* sind: *Syphax, roi de Numidie. Massinisse, autre roi de Numidie. Sophonisbe, épouse de Syphax. Scipion, général des Romains. Lélius, lieutenant de Scipion. Sextus, officier de Massinisse. Barcine, confidente de Sophonisbe.*

La scène est à Cyrte, capitale de la Numidie.[1])

Frankreich besitzt auch eine Oper *Sophonisbe* von Garcia (Manuel-Del-Popolo-Vicente), Text von dem bekannten Librettisten

---

De ma loüable vie est l'acte plus louable;
Et que celle qui meurt gardant sa liberté,
Arriue par sa mort à l'immortalité.

La Grange wurde wohl durch Adherbal angeregt, auch die Geschicke der Sophonisbe dramatisch zu behandeln.

Kurz sei hier noch erwähnt, dass es sich in: *le Sac de Carthage tragedie en prose de M. Pujet de La Serre 1642,* von Zacharie Jacob Montfleury in Verse umgesetzt und im Jahre 1647 unter dem Titel: *La mort d'Asdrubal* neu herausgegeben, nicht um den Vater unserer Heldin handelt. Auf den ersten Blick scheint es allerdings der Fall zu sein, zumal man im Personenverzeichnis eine Sophonisbe als seine Tochter angezeigt findet.

Es handelt sich hier um den Hasdrubal, welcher sein Vaterland verrät, um Frau und Kinder zu retten, welche jedoch ihren Tod in den Flammen suchen.

In der Ausgabe-Montfleury Paris 1775, welche ich nur einsehen konnte, tritt die erwähnte Sophonisbe im Stück selbst jedoch immer als Sophronisbe auf, für welchen Namen auch ein neuerdings erschienenes Stück: *Sophronisbe, ou les derniers moments de Carthage, tragédie par Pierre Parisset, 1864,* spricht. Appian und Polybius, welche den Stoff überliefern, nennen keine Namen. Die Gemahlin heisst Sophronie. Sophronisbe ist gleichsam eine Verschmelzung von Sophronie und Sophonisbe.

[1]) Im *British Museum Catalogue of Printed Books,* London 1882, finden sich folgende Werke unter Dalban (P. J. B.) erwähnt: *Tragédies:*

Jouy. Entstanden ungefähr ums Jahr 1822, aber nicht aufgeführt und nicht gedruckt.

Das Konservatorium zu Paris teilt mir noch mit: „*Une cantate de M. Nicillard portant ce titre (Sophonisbe) a été mise en musique par les communants au Prix de Rome en 1820.*

Nicht dramatische Bearbeitungen des Stoffes.

Picot *a. a. O.* S. 97 führt bei der Aufzählung der ihm bekannten französischen *Sophonisbe*-Bearbeitungen folgendes Werk mit auf:

La mort courageuse de Sophonisba, par le Sieur de Reboul, Lyon, Jacques Roussin 1597. (12⁰).[1])

Später fand ich dasselbe auch erwähnt in der: *Bibliothèque dramatique de Pont de Vesle.* Paris 1846, n⁰ 2056 (an eine Trissino-Ausgabe vom Jahre 1560 angebunden), welche es unentschieden lässt, welcher Dichtungsart es angehört.

Picot *a. a. O.* thut dasselbe, während er es hinten im Verzeichnis als *tragédie* bezeichnet. Dies ist aber ein Irrtum von ihm, zumal er das Buch nie hat erlangen können, wie er mir mitteilt.

Die folgende Bemerkung mag uns Aufklärung geben; im Kommentar zur 32. und 33. *historiette* von Tallemant des Réaux: *M. de Guise* (3. Ausgabe von Monmerqué und Paulin Paris, Paris 1854, tome I. S. 369) teilt uns Paulin Paris mit: „*Il n'y a guères de récit mieux fait et plus touchant que celui des malheurs de cette pauvre Marseille Altoviti, qui eut dans le duc de Guise un amant trop indigne d'elle. Je suis bien heureux aujourd'hui de pouvoir ajouter quelques nouveaux souvenirs à ceux que notre Des Réaux a réunis. Le sieur de Reboul, écrivain aujourd'hui fort inconnu, dédia son roman de la Mort courageuse de Sophonisba, Rouen, de l'impr. de Raph. du Petit-Val, 1600, in 8⁰,*[2]) *à Mademoiselle Marseille*[3]), *baronne de Castellane. J'en possède un exemplaire.*

Olinde et Sophronie, P. 1838. *Oreste*, P. 1853. *Telèphe*, P. 1839. *Thésée, ou les lois de Minos*, P. 1834. *Tigrane, ou les fils de Mithridate*, P. 1858. *Comédies: Les Amans par Procuration*, Grenoble 1818. *L'Original*, P. 1830. *Les Préventions 1832. Le Romantique, drame*, P. 1833.

[1]) Auf dieses Werk wurde ich zuerst durch Herrn Prof. Vollmöller aufmerksam gemacht.

[2]) Bei demselben Verleger erschien ein Jahr später die *Sophonisbe* Montreux'.

[3]) Marseille aus Marcelle ist eine interessante Volksetymologie; das junge Mädchen lebte als Waise in Marseille und wurde hier von den Leuten allgemein Marseille genannt.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass in der oben erwähnten Lyoner Ausgabe und in der zu Rouen dasselbe Werk vorliegt.

So interessant es nun auch gewesen wäre, über diesen Roman Näheres zu erfahren, so habe ich doch darauf verzichten müssen, da alle meine Nachforschungen nach demselben vergeblich gewesen sind. Wie schon erwähnt, hat Picot in Paris nichts davon gesehen; Lyon und Rouen, die beiden Erscheinungsorte, besitzen den Band auch nicht. Meine letzte Hoffnung, das Exemplar Paulins in den Händen Gaston Paris' zu sehen, hat sich nicht erfüllt; letzterer teilt mir mit: „*Je n'ai pas gardé le livre que possédait mon père; j'ai du me séparer, à sa mort, d'une grande partie de sa bibliothèque. Je ne puis donc vous donner sur l'ouvrage de Reboul aucun renseignement; mais il n'est pas douteux qu'il n'ait pour sujet La Sophonisbe mise en scène par Mairet et autres.*"

Diese Annahme Gaston Paris' wird wohl zu teilen sein. Reboul hat gewiss nicht ohne Absicht seinen Roman Marseille gewidmet, welche das harte Geschick der Sophonisbe im eigenen Herzen nachfühlen mochte. Folgende herrlichen Verse, welche Marseille dem treulosen Geliebten nachweint und welche Zeugnis ablegen von dem Talent des jungen Mädchens, könnten auch Sophonisbe zum Teil in den Mund gelegt werden:

Il s'en va, ce cruel vainqueur,
Il s'en va plein de gloire;
Il s'en va mesprisant mon cœur,
Sa plus noble victoire;
Et malgré toute sa rigueur,
J'en garde la memoire.

Je m'imagine qu'il prendra
Quelque nouvelle amante;
Mais qu'il fasse ce qu'il voudra,
Je suis la plus galante.
Le cœur me dit qu'il reviendra,
C'est ce qui me contente.

Des Reaux' Urteil darüber hat heute noch Giltigkeit: „*pour le temps, je ne croy pas qu'on en peûst trouver de meilleurs, et mesme aujourd'huy on ne voit guères rien de plus achevé.*"

Erwähnt muss hier auch werden die: *Histoire Africaine de Cleomede & de Sophonisbe, Paris 1627/28* von François de Soucy, sieur de Gerzan, insofern nämlich als die Heldin dieses Liebes- und Abenteuerromans die Tochter unserer Sophonisbe, der Tragödien-Heldin ist. Philipp Zesen hat denselben bekanntlich ins Deutsche übertragen unter dem Titel: *Die Afrikanische Sofonisbe.* Amsterdam, bei Ludwig Elzeviern, 1647.

Teil I, Buch V werden die Schicksale der Mutter berichtet nach Livius und Appian. Vor ihrem Tode lässt sie einen gewissen Kleoxenes zu sich entbieten, um ihm das Wohl des überlebenden Kindes anzuvertrauen: „*Nur um die kleine Sofonisbe bin ich bekümmert | und sie allein verursachet mein klagen; sie allein machet mich unruhig; sie allein machet mir schmerzen | weil ich nicht weis | was ihr nach meinem Tode widerfahren wird. Ich bitte die götter | dass sie selbige mit mehrem glück' als ihre Mutter auf der Welt gehabt | bei läben erhalten. Wan ihr nun | o gewissenhaftiger Kleoxenes | mir noch disen gefallen erzeigen wollet | und dises junge fräulein in ein fremdes land bringen | damit es unter das römische joch nicht gerahten möge | so würd' ich gewis mit freuden stärben | und mir darüber keine gedanken machen.*" Nach Entfernung des Kindes heisst es weiter: „*Als sie nun dasjenige | was sie auf der welt am libesten hatte | nicht mehr sahe | so nahm sie das gift | welches auf der Tafel stund | mit unvergleichlicher freimühtigkeit in die Hand | und schluckt' es gleichsam mit freuden hinunter. Es ist follbracht | sagte sie | o Kleoxenes | ich habe dem wüten der Römer und der grausamkeit des Massinissa genüge gethan. Drum seid auf nichts mehr bedacht | als mein fräulein | welches ich eurer fürsorge noch einmal anbefähle | und die götter bitte | dass sie euch beide beschirmen wollen | davon zu bringen.*" Vgl. noch Heinr. Körting: *Geschichte des franz. Romans im 17. Jahrhundert.* Oppeln, 1885. G. Maske. Bd. I, S. 384 ff.

Als Novelle ist der Stoff von dem bekannten Italiener Bandello behandelt, dessen Novellen von Belleforest ins Französische übertragen wurden. In *Le troisiesme tome des histoires tragiqves, extraittes des œuures Italiennes du Bandel, contenant dix huict histoires, traduites & enrichies outre l'inuention de l'autheur. Par François de Belle-Forest Comingeois* [Vignette] *A Lyon, par Benoist Rigavd 1594*, befindet sich als 43. Erzählung: *Fin malhevrevse des amours du Roy Massinisse Numidien & de sa bien aymee Sophonisbe, aduenue, pource que Massinisse estoit amy des Romains, & elle ennemie, lesquels ne vouloyent qu'elle fust coniointe à vn Roy, tant à leur deuotiō, & qui leur auoit iuré alliance. Et est tiree la substance de ceste belle narration des œuvres d'Appian Alexandrin, au liure de la guerre Lybique.*

Belle-Forest folgt aber mit einigen geringen Abweichungen dem Italiener, der seinerseits auf Livius und Petrarca zurückgeht; so ist z. B. letzterem die Klage Massinissas um den Tod der Geliebten entnommen: *O Sofonisba mia cara, o vita della mia vita* etc.

Belle-Forest hat ja bekanntlich auch den berühmten Hamlet-Stoff in einer Novelle verarbeitet.

In den *harangues* des Fräuleins von Scudery, durch ihre Romane hauptsächlich bekannt, ist auch unsere *Sophonisbe* in der Reihe der Bittstellerinnen:

Les Femmes illustres, ov les Harangues heroïques, de Monsieur de Scudery, avec les veritables portraits de ces Heroines, tirez des Medailles Antiques. A Paris 1644.

Madelène de Scudery gab ihre Werke unter dem Namen ihres Bruders George de Scudery heraus.

Der fünfte Brief ist von Sophonisbe geschrieben: *Sophonisbe à Massinisse.* Jeder *harangue* geht ein *argvment* voraus, in welchem der Leser kurz mit der historischen Sachlage bekannt gemacht wird; ihr folgt ein *effect* mit dem Resultat der Bitte.

Unter dem Porträt jeder Heldin stehen einige einleitende Verse; dasjenige Sophonisbes ist von folgenden begleitet:

O quel present a réceuoir!
O bon dieu, quel present à faire.
— — — — — — —

Der Brief selbst beginnt: *Seigneur, Je voy bien par la procedure de Lelius, que la Fortune n'est pas encore lasse de me persecuter . . . . Lelius en me regardant, a sans doute iugé que i'estois assez bien faite pour honorer le Triomphe de Scipion, & pour suivre son Char. Mais il ne scait pas que le desir de la liberté, est de beaucoup plus puissant en moy que celuy de la vie: & que pour conseruer la premiere, ie suis capable de perdre l'autre auecques ioye . . . . Allez donc mon cher Massinisse & ne manquez pas de tenir votre parole à l'infortunée Sophonisbe: qui attendra auec beaucoup d'impatience la liberté ou le prison.* Effect: *Cette belle & desplorable Reine obtint ce qu'elle demandoit, il luy envoya la mort. . . . . Plains Sophonisbe auecques moy, mon cher Lecteur et ayes la complaisance den'aprouuer pas l'action de l'insensible, & trop sage Massinisse.*

Die Geschichte weiss nichts davon, dass sich Sophonisbe brieflich an Massinissa wandte; die Grundgedanken des Briefes finden sich allerdings bei Livius 30, 12. Mairet lässt Sophonisbe vor ihrem Tode einige Zeilen an Massinissa richten:

V, 3: *Lettre de Sophonisbe.*

Si rien ne peut flechir la rigueur obstinée
De ceux que mon courage a fait mes ennemis,
Plutost qu'estre captive en triomphe menée,
Donnez-moy le present que vous m'auez promis.

Es ist nicht unmöglich, dass Madeleine durch diese wenigen Zeilen, welche ihr jedenfalls bekannt waren, zu ihrer *harangue* angeregt wurde.

Die gesamte moderne Heroidenpoesie geht ohne Zweifel auf das Vorbild Ovids zurück.

Auf der Göttinger Bibliothek fand ich eine Übersetzung der ersten zwanzig *harangues*:

Viertzig Durchläuchtige Frauen Oder deroselben Viertzig Heroische Reden Samt ihren eigentlichen Abbildungen, wie solche theils von uhralten geschnittene ädlen Steinen, theils von geprägten Müntzen genomen worden, in Teutsch übergesetzet. Erster Theil Bestehende in zwantzig Reden. Naunburg-Jena 1654.

Am Ende der Widmung an vierzig fürstliche Frauen, welche der Reihe nach genannt werden, unterzeichnet sich ein gewisser „Paris von dem Werder in der löbl. Fruchtbringenden Gesellschaft benahmt der Friedfertige". *Effect* übersetzt er: „was sich auff diese Rede begeben".

Zum Schluss erwähne ich hier Chateaubriand, welcher im letzten Teile seines: *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris: voyage de Tunis et Retour en France* angesichts der Trümmer Karthagos den Geschicken unserer Heldin einen längeren Abschnitt widmet (nach Livius). Ehe der Dichter von Afrika scheidet, lässt er noch einmal alle Gestalten, die hier eine Rolle gespielt haben, an sich vorüberziehen:

„*Environné des plus grands et des plus touchants souvenirs, je pensois à Didon, à Sophonisbe, à la noble épouse d'Asdrubal*[1]*; je contemplois les vastes plaines où sont ensevelies les légions d'Annibal et de Scipion. . . . .*

[1]) Die Seite 30 Anm. erwähnte *Sophronie.*

Zweiter Teil.

Übersicht über die Sophonisbebearbeitungen in anderen Litteraturen.

Ich kann diesen Teil nicht besser einleiten als mit Erwähnung eines Programmes des Katharineums zu Lübeck vom Jahre 1888, welches mir soeben, nachdem die Abhandlung bereits abgeschlossen war, zu Gesicht gekommen ist und in welchem sich folgende Abhandlung findet:

Sophonisbe, tragödie von G. G. Trissino, eingeleitet und übersetzt von O. L. Dr. Feit.

Nach Erwähnung der Livianischen Erzählung fährt Verfasser fort: „Ein Gelehrter des vorigen Jahrhunderts hat das Ganze ungezwungen in fünf Teile zerlegt, welche den fünf Akten eines Dramas entsprechen." Dieser Gelehrte ist wohl der von mir zu Anfang (S. 2) erwähnte Meiorotto. Sodann wird eine Übersicht und kurze Besprechung der dem Verfasser bekannten Bearbeitungen gegeben. Die französischen Tragödien führt er alle bis auf Mondot an. Montchrestien und Montreux werden oberflächlich beurteilt; ich bezweifle, dass Verfasser Letzteren gelesen hat. H. Garel ist aus Brunet bekannt. Reboul etc. sind nicht erwähnt.

Von den italienischen Bearbeitungen sind nur Trissino und Alfieri näher bekannt; viele auch gar nicht erwähnt. Aus der englischen Litteratur werden nur Lee und Thomson herangezogen. Dagegen werden die deutschen Bearbeitungen fast alle besprochen. Andere Litteraturen, wie die spanische, niederländische etc., welche sich unsern Stoff zu Nutze gemacht haben, sind dem Verfasser unbekannt.

S. 5 wird der von mir erwähnte Roman *Cleomede et Sophonisbe* fälschlicherweise der Madeleine de Scudéry zugeschrieben.

Neu für mich war die Bemerkung S. 8: „Die Tragödie von J. Schadbey (Paris 1838) und das dramatische Gedicht von Gubitz (1851) sind mir nicht zugänglich gewesen."

Mir waren beide Werke bis jetzt nicht einmal bekannt, sind jedoch an Ort und Stelle besprochen worden.

Nach dieser kurzen Erwähnung des Programmes gehe ich zu den Bearbeitungen über und nenne hier zuerst Italien, das Heimatland der Sophonisbedichtung.

I. Sophonisbe in der italienischen Litteratur.

Schon im Jahre 1502 wurde in Italien unsere Heldin auf die Bühne gebracht; das Stück, welches dieses Verdienst hat, wurde allerdings erst später dem Druck übergeben und hat folgenden Titel:

1) *La Sophonisba Tragedia del magnifico cavaliere e poeta messer Galeotto Carretto:* [Vignette.] *Con gratia & priuilegio.* [Vignette: ein flammendes Gefäss, aus welchem sich ein Phönix erhebt, mit der Umschrift: *De la mia morte eterna vita i vivo.]* *In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari. MDXLVI.*

Die Tragödie wird eingeleitet durch einen Brief: *Nicolo Franco al signor Franco Alberto del Carretto.*

Alberto ist der Enkel Galeottos. Nicolo erkennt Galeotto das Verdienst zu die erste Sophonisbetragödie geschrieben zu haben; alle anderen Stimmen weist er entschieden zurück. (Obgleich kein Name genannt wird, so liest man doch aus jeder Zeile den Namen Trissino, dessen Sophonisbe vom Jahre 1524 an erschien und mit grossem Beifall aufgenommen war.) *Non niego, che chiunque è il primo in uno istesso soggetto, non paia la scorta de tutti gli altri, pure, se ben si guarda a l'opra che il uostro auolo ui lasciò scritta, l'epistola fatta nel fronte fa segno, ch'ei la compose ne gli anni piu giouanili: onde si puo presumere, che niuno inanzi a lui n' hauea scritto, & si sarebbe ueduto ne i tempi debiti, s'egli che niuna gloria porcacciaua da le sue cose, hauesse hauuto pensiero di darla fuori, allhora che la diede alle carte.*

Dann führt Nicolo den Gedanken aus, dass man ein und denselben Stoff verschieden auffassen und behandeln könne, dass es Carrettos Sophonisbe durchaus keinen Abbruch thäte, wenn in der Zwischenzeit ein Stück gleichen Namens erschienen sei. (Wieder eine Anspielung auf Trissino.) Er führt ein Beispiel an: *Fu la statua di Venere in mille maniere sculpita da gli antichi artefici, et benche talhora la si uedesse uscita del mare, & con l'una & con l'altra mano spremer si le humide treccie, & talhora girsene sopra un nicchio su per l'onde salse à diporto, et in altre portature diuerse, nulla di meno una istessa Venere era. bēche le attitudini altre fusseno, & da diuersi scarpelli fatte; & il simile pur hora si potra dire che auenga di Sophonisba, mentre per le mani del uostro auolo, con altre rime che per altri sia stata*

scritta, si da à uedere, & in un' altra coppa d'oro bere quel ueleno, ch'ella mostra hauer beuuto per le mani altrui.

Am Schluss spricht er Alberto seinen Dank aus, dass er das Werk seines Grossvaters zum Druck befördern wolle: *& di questo sarete lodato uoi, & il uostro Giolito* (Verleger) *che la dara alle mani de gli huomini per mezzo de le sue stampe.*

Das Stück trägt folgende Widmung:

Alla illvstrissima e molto eccellente signora Isabella marchesana di Mantua.[1]) *Galeotto del Carretto.*

Die hauptsächlichsten Stellen daraus mögen hier stehen: *Altissima signora lodeuole cosa è l'accomodarsi à tēpi, e secōdo l'occorenze de casi hor lieti, hor tristi, saper dispēsare il uiuere nostro con qualche esteriore segno, pigliando essempio da notabili huomini... Il* pche *ueggēdo questi tēpi di guerre, di trauagli e di mestitia e di mille altri infortuni pieni, per accomodarmi à quelli, mi parue di prēdere uno assunto à questi giorni à tale occorenza accomodato. Onde l'animo m'ha indotto à scriuere i notabili gesti di Scipione in Affrica fatti doppo la superata Spagna, e di Siphace l'infortunato successo, e di Sophonisba sua prima moglie il misereuole caso: la quale piu tosto elesse di bere il ueleno da Massinissa suo nouo sposo mandato, che perdendo libertade andar cattiua in seruitù de Romani.*

Am Ende der Widmung ersucht Car. seine Gönnerin die Tragödie annehmen und lesen zu wollen: *leggetela dunque quando hauerete oportunità di leggerla, tenēdomi di continouo nel uiuo della memoria sua si come merta il candido della seruitù uera. MDII alli XXII di Marzo.*

Es folgt ein aus zwei Ottaverime bestehender Prolog, von denen die erste lautet:

> *Melpomene mi sprona à sonar uersi*
> *Con mesti accenti, e tragico boato*
> *E dir di Sophonisba i casi auersi*
> *Et il suo acerbo, e miserabil fato,*
> *E quanto Massinissa hebbe à dolersi*
> *De la sua morte e del ueneno dato,*
> *E quanto uolontier la donna 'l tolse,*
> *Qual col morir da seruitu si sciolse.*

In dem *argomento*, aus 9 Ottaverime bestehend, wird kurz der Inhalt des Stückes angegeben. Dieses schliesst sich sofort an, aus 229 Ottaverime bestehend, ausser den Chorliedern, welche verschiedenes Versmass aufweisen. Personenverzeichnis, Akt- und Szeneneinteilung fehlen. Allerdings treffen wir 43 Abschnitte an, um nicht zu sagen Szenen, in welche das Ganze zerlegt ist und

---

[1]) Vor dieser Fürstin liess der Autor 1502 sein Stück aufführen.

welche sich durch die Überschrift näher bezeichnen; fast nach jedem solchen Abschnitt tritt der „choro“ auf, teils als Träger der Zwischenhandlung, teils um auf das Folgende vorzubereiten. Die Handlung geht ohne Unterbrechung bis zum Ende fort.

Nun zum Inhalt des Stückes, welches so weit als nur irgend möglich ausholt. Massinissa, welcher die herrlichen Thaten Scipios schon lange bewundert hat und ein Bündnis mit ihm sehnlich wünscht, eröffnet, von drei Numidiern begleitet, dasselbe:

Massinissa parla con tre Numidi.

La ben sonora, e gloriosa fama
A nostre orecchie uien da molti canti
Del gran Roman, che Scipio si chiama,
Qual col ualor de suoi gran gesti tanti.
Vinto ha la Spagna, tal che con gran brama
Ogniun' il segue, e per suoi modi santi,
I uinti Hispani tengonsi felici
D'esser di Roma sudditi & amici.

Se dunque è da ciascun costui seguito,
E se sua fama è sparta in ogni lato,
E per l'altre uertu, di ch'è insignito,
Merta soura ciascun' essere amato,
Tal ch'io proposi — —
D'andar da lui — —
Che la sua gratia & amicitia aquisti.

Er beauftragt dann die drei Genossen Scipio aufzusuchen und ihn seinen Wunsch wissen zu lassen:

Per questo o miei fedeli io penso homai
Mandar uoi tre da lui da parte mia,
Accio che gli dicate, come assai
Mia mente andar da lui brama e disia.

Im zweiten Abschnitt: Scipion compare e parla con Lelio.

Ersterem liegt viel daran in dem Kampfe gegen Karthago den mächtigen Syphax auf seiner Seite zu haben; Lelius soll eine Unterredung mit ihm zustande bringen:

E perche intendo d'espugnar Carthagine
E farla serua del Romano Imperio,
Conuien ch'io pensi, e fra me stesso imagine
Gli occulti modi per cotal misterio:
Pero uo col tuo mezzo, e con mie pagine
Tirar Siphace al nostro desiderio.
Pero se m'ami, et stimi l'onor mio,
Ti prego, ch'andar uogli da Siphace,
E dirgli per mia parte il gran desio
C'ho di uenir da lui — — —
Vattene o Lelio, e sia il tuo gir felice,
Cantando a i passi tuoi manca cornice.[1])

---

[1]) Vgl. *Poema del Cid*, V. 11 u. 12, wo auch von der „corneia“, dem Unglücksvogel, die Rede ist; echt episch.

Aber auch Hasdrubal, Sohn des Gisgon und Vater der Sophonisbe, trägt sich mit dem Gedanken in dem bevorstehenden Kampfe in Syphax einen Bundesgenossen zu haben; er will den mächtigen Fürsten selbst aufsuchen:

Un sol rimedio trouo à mia salute
D'andar con sette naui da Siphace,
Il qual con sua possanza, e sua uirtute
Da legge à suoi uicini come gli piace,
E di pregarlo con preghere acute
Che si colleghi per suo bene e pace
Con noi Carthaginesi suoi uicini,
E non s'accosti à perfidi latini.

Es ereignet sich nun, dass beide Feldherrn, Scipio und Hasdrubal an ein und demselben Tage in Cirta, der Hauptstadt von Syphax' Reich eintreffen. Scipios Abfahrt und Landung schildert uns der Chor und zwar in echt episch-anschaulicher Weise:

Va Scipione al porto
Da molti accompagnato,
E prende gran conforto
Ch'el mar non è turbato,
E tutto 'l suo diporto
E d'hauer Lelio à lato,
E ragionar con lui
De molti pensier sui.
Con supplice concento
Nettuno uan pregando
Gli mandi à saluamento,
Mentre che uanno errando.
Le uele date al uento
A l'orza uan calando,
Et altro non appare
Fuori che 'l Ciel e il mare.
Di Scipion le naui
Dal alto mar turbate,
Da uenti assai soaui
Al porto son guidate,
Al fin l'anchore graui
Nel mar sono gittate,
E senza impaccio e guerra
Costor smontano in terra.

Bei seiner Landung ist er über die vielen Schiffe im Hafen erstaunt; besorgt schickt er einen Boten um Auskunft aus, welcher mit der Antwort zurückkehrt:

Questa riposta o Scipio ti porto
De la tua dato à me commissione;
Che quelle naui, quai son gionte in porto
Son d'Asdruballe figlio di Gisgone,
Pur dinanzi gionte, e come ho inteso. e scorto
E qui uenuto con intentione,
Di collegarsi insieme con Siphace
Per giouare alla patria e darle pace.

Syphax fühlt sich hoch geehrt durch den Besuch zwei so mächtiger Fürsten:

Ma cio torna à Siphace à sommo honore
Et esser gli die gioia e gran conforto,
Che Scipion Romano Imperatore
Et Asdrubal magnanimo & accorto
Ad un sol tempo qui si sian trouati
Ad inchinarsi a lui come priuati.

Beiden wird ein glänzender Empfang zuteil; über das Gastmahl berichtet der Chor:

La cena è sontuosa
Qual fa Siphace à questi duo signori,
Tutta è dico gioiosa
Splendida tutta in apparenti honori,
Hor d'una, hor d'altra cosa
Van ragionando con allegri cuori,
E due soli in un letto si staranno,
V diuersi pensier diuiseranno.

Darauf Abschied zwischen Syphax und Scipio, welcher der Zusage des Ersteren gewiss zu sein scheint:

Per esser l'hora gionta del partire
Gentil Siphace mio ti lascio à Dio.
A Dio ti lascio, ne ti lascio il dire
Che seruar fede al popol Roman mio,
Che à te la seruerà senza mentire.

Syphax: *Signor quel c'ho gia detto, io pur ridico,*
E tal' à tuoi sarò, qual sono amico.

Jedoch hält er das gegebene Wort nicht; Hasdrubal gelingt es nach dem Fortgange Scipios leicht Syphax den Römern abwendig zu machen, zumal er ihm die Hand seiner Tochter Sophonisbe in Aussicht stellt:

Ho dentro di Carthagine una figlia
Giouane d'anni, e Sophonisba ha nome,
Forse qual' altra saggia à merauiglia,
Oltre che bella è detta per cognome,
Pensato ho fra me dunque, oue ti piaccia,
Darlati in sposa.

Nachdem Hasdrubal nach Karthago zurückgekehrt ist und die Tochter mit seinen Plänen vertraut gemacht hat, führt er dieselbe ihrer neuen Heimat zu:

Asdrvballe condvcendo Sophonisba le dice per camino.

Cara figliuola, del mio cuor gran parte,
Perche ad ogni hor piu chiaro e manifesto
Il ueggio, & de Romani è studio & arte,
Rimedio assai salubre ho ripensato
Perche sia sanamente, e ben curato.

Al che far' ho stimato in comun bene
Darti per fida sposa al gran Siphace,
Di che risorge al mio parer gran spene
Che tornar debbe à gran riposo e pace,
A la patria comun.

Sophonisbe fügt sich dem Willen des Vaters:

Genitor caro, se tu sai che uoglia
Non forse unquanco in me che fusse auuersa
Al tuo uoler, non puote hor men che soglia
Dartisi à diueder fiera e trauersa
L'anima, fin ch'è chiusa in questa spoglia,
Si che far puoi di me quel che piu uersa
(S'egli è destino, oue m' hai destinato)
Pace à la mente tua, tregua al tuo stato.

Syphax löst nun, noch mehr gereizt durch die neue Gemahlin, das Bündnis mit den Römern auf. Dennoch kann der Treubruch Scipio nicht verhindern nach Afrika zum Kriege aufzubrechen. Von den Wünschen des Chores begleitet wird die Fahrt ins Werk gesetzt:

Eolo tu, ch'acqueti é affreni i uenti,
E pur talhor gli lasci andar superbi,
Noi ti preghiam che serbi
Con tuoi ministri le Romane genti,
E che da casi, e da perigli acerbi
Nel presto lor camin uadano esenti.
Sgombra 'l rio tempo nubiloso e scuro
E spiana ogni montagna in mezzo il mare
Si che 'l uiaggio sia lieto & sicuro
In sin ch'appaia l'Affricana parte,
E tu benigno Marte
S'hai cara la Romana immensa gloria,
Giungasi à lor trophei questa uittoria.

Ebenso berichtet er den herrlichen Siegeszug Scipios in Afrika:

Qual sara 'l canto di tanti alti accenti,
Che sia bastante à ricontar, i merti
Di Scipion Roman, che con sue genti
In Affrica smontato
Qual folgor di battaglia ha fulminato,
Ne gli è rimasto pur d'intorno un luoco
Ch'ei con fidi guerrier del tutto esperti
Non habbi messo in foco,
E fra baleni e tuoni consumato?
Ma Massinissa conterà la gloria
Di questa gloriosa alma uittoria.

Am Ende seiner Erzählung (Massinissas eben) erscheint Sophonisbe, die Gemahlin des besiegten und gefangenen Syphax, ihn beschwörend sie nicht lebendig in die Hände der Römer zu geben. Massinissa glaubt dieses nur seiner Gattin versprechen zu können. Die Vermählung findet statt; Tadel und Missbilligung

von Seiten des Lelius und Scipios, welch Letzterer bestimmt die Auslieferung Sophonisbes verlangt. Massinissas Kampf und schrecklicher Entschluss:

Dolce e iocondo, oime su 'l cominciare
Fu l'amor mio, ma ben amoro è 'l fine,
Che farò dunque? se rimedio oprare
Potro, doue io m'attenga, ou'io m'inchine?
Debbo la fede rompere o serbare
A Sophonisba? ahi luci mie meschine,
Ahi no'l consenta il Ciel, prima in me cada
Folgor dal Ciel, ch'a l'altrui man ne uada.

Il meglio è dunque, che di uita priua
Resti come Regina in libertade,
Ch'impregionata da Romani & uiua
Qual serua in ceppi & in calamitade.
Vienne à me seruo, à Sophonisba porta
Quel rio uelen, che ne la coppa è chiuso.

Sophonisbe nimmt die Gabe dankbar an und geht mutig in den Tod:

Tosco, beuanda à me dolce e soaue,
Ambrosia e Nettar non inuidio à Gioue,
Però che nel tuo amaro é quella chiaue
Che m'apre l'alta uia doue non pioue,
V non s'inuecchia, ne fia mal ch'aggraue . . .

Nach dem Tode der Heldin tritt noch ein zweiter Chor auf[1]) und beklagt mit dem ersten abwechselnd die so früh dahingeschiedene Königin:

Chi ha il cuor di smalto, e di diamante il petto
Schiui d'udir i nostri alti lamenti,
Ma chi haue il cuor pietoso in noi si specchi,
Et porga pur gli orecchi
A i nostri stridi e miserandi accenti.

Ahi fiera nuoua, Sophonisba è morta,
Qual di duo Regi Numidi fu moglie;
E per il meglio elesse il uelen crudo
Per far morendo scudo
Contro le fiere altrui nimiche uoglie.

Nachdem Hasdrubal und Massinissa ihren Klagen ebenfalls Ausdruck gegeben haben, schliesst der Chor das Stück mit der Aussage, dass Sophonisbes Leichenbegängnis herrlich begangen werden soll.

So ist der Inhalt des allerdings mehr epischen als dramatischen Stückes. Das Landen der beiden Fürsten, Abschied derselben von Syphax, das Begleiten zum Hafen etc. sind echt epische Züge. (Ein gewisser Einfluss Vergils und auch wohl Petrarcas lässt sich nicht verkennen.)

---

[1]) Beachte das Auftreten des zweiten Chores.

Die Quelle unseres Dichters ist nur Livius; er überträgt die Begebenheiten, wie sie der lateinische Historiker vorführt, einfach in Ottaverime. Wo Carretto Reden vorfindet, nimmt er sie fast wörtlich herüber. Buch 28—30 kommen in Betracht.

So wird Livius 28,35 des Verhältnisses zwischen Scipio und Massinissa erwähnt:

Ceperat iam ante Numidam ex fama rerum gestarum admiratio viri . . .

prope attonitus ipso congressu Numida gratias de fratris filio remisso agit; ex eo tempore adfirmat eam se quaesisse occasionem, quam tandem oblatam deum immortalium beneficio non omiserit; cupere se illi populoque Romano operam navare ita, ut nemo unus externus magis enixe adiuverit rem Romanam; id se, etiamsi iam pridem vellet, minus praestare in Hispania, aliena atque ignota terra, potuisse: in qua autem genitus educatusque in spem paterni regni esset, facile praestaturum; si quidem eundem Scipionem ducem in Africam Romani mittant, satis sperare perbrevis aevi Carthaginem esse.

Massinissa givnto da Scipione gli dice:.

Gratie ti rendo del nepote mio,
Qual rimandato m'hai con larghi doni,
Del che t'affermo hauer poi cercat' io
Con summo studio nuoue occasioni
Di ben seruirti; e certo ho gran disio
Di renderti con degni guidardoni,
Che nol facendone sarei chiamato
Da tutti i gridi sconoscente e ingrato.

Se forse insin' à qui non t'ho seruito,
Habbimi scuso, che non ho possuto;
Ch'essendo in Spagna in alieno sito
Facile non m'è stato il darti aiuto,
Ma se al paterno Regno, oue nudrito
Gia fui, di ritornar m'è conceduto,
Spero seruirti, e al popolo Romano
Tanto, quanto altro cauallier piu strano.

Se i gran Romani d'Affrica faranno,
Si come denno, l'ordinata impresa,
E se per capitan ti mandaranno
Con la tua gente di tua gloria accesa,
Da te Carthaginesi resteranno
Vinti, e Carthagin superata e presa,
Ch'al tuo ualor', & à tue forze tante
A far contrasto non sarà bastante.

Livius 28, 17 ff. wird berichtet, wie Scipio und Hasdrubal an demselben Tage bei Syphax eintreffen und wie Letzterer sich dadurch geehrt fühlt:

Magnificumque id Syphaci — nec erat aliter — visum, duorum opulentissimorum ea tempestate duces populorum uno die suam pacem amicitiamque petentis venisse; cenatumque simul apud regem est, et eodem etiam lecto Scipio atque Hasdrubal, quia ita cordi erat regi, accubuerunt.

(Vgl. Inhaltsangabe oben, S. 40.)

Wörtlich ist die Anrede Sophonisbes an den siegreichen Massinissa entlehnt:

Livius 30, 12:

Omnia quidem ut posses in nobis, di dederunt virtusque et felicitas tua; sed si captivae apud dominum vitae necisque suae vocem supplicem mittere licet, si genua, si victricem attingere dextram, precor quaesoque per maiestatem regiam, in qua paulo ante nos quoque fuimus, per gentis Numidarum nomen, quod tibi cum Syphace commune fuit, per huiusce regiae deos, qui te melioribus ominibus accipiant, quam Syphacem hinc miserunt,

Sophonisba ingenocchiata auanti a Massinissa pigliandolo per mano gli dice:

Tutte le cose t'han concesso i Dei,
Che tua felicità contra me possa,
E sol per certo o uincitor quel sei
C'hai la mia uita, e la mia morte in possa,
Ma questa gratia hauer da te uorrei
Pria che lo spirto parta da quest'ossa:
. . . . .

hanc veniam supplici des, ut ipse, quodumque fert animus, de captiva statuas, neque me in cuiusquam Romani superbum et crudele arbitrium venire sinas. si nihil aliud quam Syphacis uxor fuissem, tamen Numidae atque in eadem mecum Africa geniti quam alienigenae et externi fidem experiri mallem; si nulla re alia potes, morte me ut vindices a Romanorum arbitrio oro obtestorque.

Se porger preghi à me cattiua lice
Per la mia uita o morte à te Signore,
Et toccarti la destra uincitrice,
*E'i tuoi genocchi con deuotocuore **
Per la tua Regia maiestà felice,
Dou' io per sorte fui (non son moll' hore)
Per lo nome comun di questa gente,
C'hai con Siphace c'hor prigion si sente.

E per gli Dei di questa Regia corte,
Quai ti riceuan' à migliori auguri,
Che non han fatto il mio miser consorte,
Con lagrime ti prego, e con scongiuri
Che poi ch'in tuo poter mi da la sorte,
Tu per mia gratia singular procuri
Ch'alcun Roman non m'habbi per cattiua,
O che sia morte, o almen libera uiua.

Ch'oue non fussi di Siphace moglie,
Piu tosto per mio ben' eleggerei
Prouar e fede e discretion' e uoglie
Di Numidi, e de gli altri che sien miei,
Ch'esser d'altrui cattiua, e con mie doglie
Prouar' i Roman lacci iniqui e rei,
E se non puoi la libertà donarmi,
Piacciati almen con morte liberarmi.

Ich könnte noch mehrere solcher korrespondierenden Stellen anführen, aber obige Zusammenstellungen genügen, um zu zeigen, wie eng Carretto sich an sein Vorbild anschliesst. Für die eigentliche *Sophonisbe*-Tragödie, welche mit der Harangue beginnt, kommt Livius 30,12—15 in Betracht.

J. L. Klein: *Geschichte des Dramas*, Leipzig 1867, Bd. 5, S. 251, erwähnt unseres Stückes auch; er sagt u. a.: „Da wir bis jetzt kein Exemplar zu erlangen vermochten, so bleibt besagte tragedia für unsere Geschichte ein unauffindbares Manuskript.“ So unauffindbar ist das Stück nun doch nicht; die Hofbibliotheken zu Wien und München besitzen je ein Exemplar. (Letzteres von mir benutzt). Weiter unten fährt er fort: „In Soleinnes *Bibliothèque dramatique* suchen wir selbst vergeblich“. . . . . Auch ein Irrtum; der Katalog Soleinne, tome 4, pag. 24, n° 4125, sowie der *catalogue des livres de la bibliothèque de feu le Duc de la Valliere*. Paris 1788, tome 5, n° 18604 verzeichnen unser Stück.

Soleinne *a. a. O.* hat sogar noch die übertriebene Bemerkung: *Dans cette tragédie bizarre, la scène est successivement à Cirthe, à Carthage, à Rome, à la cour de Ptolomée.* Allerdings wechselt die Szene fortwährend; aber sie ist weder in Rom, noch am Hofe des Ptolomeus.

Fries, welchem die Besprechung Carrettos eigentlich oblag, erwähnt desselben mit keiner Silbe.[1])

[1]) Carrettos Stück ist in einem 8° Sammelbande in Schweinsleder und mit aus früherer Zeit herrührendem Goldschnitt enthalten. Ohne vorgebundenes Titelblatt folgen die Stücke in dieser Reihenfolge:

1) *Sophonisba.*

2) *Rosmvnda.* | *Tragedia* | *di M. Giovanni* | *Rvscellai* | *Patritio Fiorentino.* | [Holzschnitt: Art Schnörkel.] *Con Privilegio.* [Holzschnitt: be-

Carrettos Nachfolger ist Trissino; Picot *a. a. O.* S. 97 führt die Originalausgabe seines oft genannten, viel bewunderten und wenig gelesenen Stückes an:

2) *Sophonisba tragedia; in Roma, Lodovico degli Arrighi et Lautitio Perugino 1524.*

Bis in unsere Zeit hinein erscheinen noch fortwährend Ausgaben. Ich verweise, was Trissinos *Sophonisbe* anbelangt, auf Klein, welcher *a. a. O.* dem Werke eine rühmliche Besprechung zuteil werden lässt, und Fries S. 2 ff. Wie ich schon erwähnt habe, hat das Stück jetzt eine deutsche Übersetzung in fünffach gehobenen Jamben erfahren. (Siehe Feit S. 14.)[1])

3) Im Jahre 1725 erschien die *Sofonisba Saverio Pansutis*; mir stand folgende Ausgabe zu Gebote:

Le Tragedie di Saverio Pansuti: il Sejano, la Sofonisba, la Virginia, il Bruto, l'Orazia. Nuova edizione. In Napoli MDCCXLII. Nella stamperia Muziana. Con licenza de' Superiori. (Münchener Hofbibliothek.)

(Auf der Berliner Hofbibliothek befinden sich: *le tragedie di Pansuti, Roma 1763,* die Originalausgabe der *Sofonisba* befindet sich dagegen auf der Wiener Hofbibliothek.)

Pansuti folgt in den Grundzügen Livius 30,12—15; seine Tragödie setzt mit der Gefangennahme des Syphax ein und endet mit dem Berichte von Sophonisbes Tode und dem wahnsinnigen Schmerze Massinissas. Auch Pansuti folgt in den Reden getreu seinem Vorbilde.

Ich stelle hier wieder einige korrespondierende Stellen zusammen. Die Anrede Sophonisbes, obgleich wörtlich entlehnt, kann ich hier übergehen.

---

kränzte Büste mit einem Buch in der Hand.] *In Venetia al segno del | pozzo. MDL.*

Personenverzeichnis und Einteilung in fünf Akte; oft behandelter Stoff: Rosamunde wird von dem Langobardenkönig Alboin, ihrem Gatten, bei einem Gastmahl gezwungen, aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken; aus Rache dafür lässt sie den König später töten.

3) *Tragedia | nova, intitola | ta Sosanna, raccolta da | Daniello Profeta, per | Tibortio, Sacco, | Dossetano.* Subskription: *Stampata in Bressa per Damiano di Turlini | Anno Domini. M.D.XXXVII.*

Personenverzeichnis, Akt- (5) und Szeneneinteilung.

4) *Cleopatra | Tragedia di | M. Alessandro | Spinello* [Holzschnitt: Baum um den sich ein Drache windet]. *In Vinegia. M.D.L. | Con gratia et | privilegio.* 5 Akte. Nicht die oft behandelte Cleopatra.

5) *Tragedia de Antonio | da Pistoia | nouamente impressa* [Holzschnitt] Subskr.: *stampata in Venetia per Mel | chion Sessa nel. M. | CCCCC | XVI. | a di XV. del mese di Mazo.*

[1]) Bruchstücke einer prosaischen Übersetzung gibt schon Lessings *Theatralische Bibliothek.*

Livius 30, 13:

(Syphax' Erwiderung auf Scipios Vorwurf.)

Nam cum Scipio quaereret, qui non societatem solum abnuisset Romanam, sed ultro bellum intulisset, „tum ille peccasse quidem sese atque insanisse“ fatebatur, „sed non tum demum cum arma adversus populum Romanum cepisset; exitum eum sui furoris fuisse, non principium; tum se insanisse, tum hospitia privata et publica foedera omnia ex animo eiecisse, cum Charthaginiensem matronam domum acceperit. illis nuptialibus facibus regiam conflagrasse suam, illam furiam pestemque omnibus delenimentis animum suum avertisse atque alienasse nec conquiesse, donec ipsa manibus suis nefaria sibi arma adversus hospitem atque amicum induerit. perdito tamen atque adflicto sibi hoc in miseriis solacii esse, quod in omnium hominum inimicissimi sibi domum ac penates eandem pestem ac furiam transisse videat. neque prudentiorem neque constantiorem Masinissam quam Syphacem esse, etiam iuventa incautiorem; certe stultius illum atque intemperantius eam quam se duxisse.“

III, 2: Scipione, Siface condotto prigioniero.

Syphace:

Di grave colpa, e cieca insania reo
Invero io fui; Non quando
Contro il popol Quirino io l'armi presi;
Che ciò fu parto solo,
Non principio, e cagion del mio furore;
Allora, allora il mio pensier sommersi
In profonda caligine d'errore,
Allor spoglai dall' alma
La pubblica non meno,
Che la privata fede,
Di Cartagine quando infame donna
Al giogo maritale io trassi meco.
D'alto incendio d'abisso arde mia Reggia;
Ahi ben fu quella irrequieta Erinni
Sorta da Flegetonte
A spargere il mio cuor d'atro veneno.
Ella con voci, & ingannevoli atti
Dal verace cammin me trasse, e svolse.
Non quetò mai sua scellerata brama
Sin ch'ella stessa con sue proprie mani
Non armò la mia destra
Contro gli aspiti miei di stolid' armi.
Ma in tanto amaro lutto
Da sorte miseranda oppresso, e vinto
Questo un conforto hò solo,
Che questa furia istessa,
Questa peste si rea
A i talami del mio più orribil' oste
Fece si abominando, e reo tragitto,
Nè gia più di Siface
Masinissa or si scuopre
Huomo d'accorgimento, e di consiglio,
Ma in sua novella età, più cieco, e folle.

Livius 30, 14:

(Scipios Rede an Massinissa über die Enthaltsamkeit):

Aliqua te existimo, Masinissa, intuentem in me bona et principio in Hispania ad iungendam mecum amicitiam venisse, et postea in Africa te ipsum spesque omnis tuas in fidem meam commisisse; atqui nulla earum virtus est, propter quas tibi adpetendus visus sim, qua ego aeque ac temperantia et continentia libidinum gloriatus fuerim; hanc te quoque ad ceteras tuas eximias virtutes, Masinissa, adiecisse velim. non est, non — mihi crede — tantum ab hostibus armatis aetati nostrae periculum, quantum ab circumfusis undique voluptatibus. qui eas temperantia sua frenavit ac domuit, multo maius decus maioremque victoriam sibi peperit, quam nos Syphace victo habemus. quae me absente strenue ac fortiter fecisti, libenter et commemoravi et memini; cetera te ipsum reputare tecum quam me dicente erubescere malo. Syphax populi auspiciis victus captusque est. itaque ipse, coniunx, regnum, ager, oppida, homines qui incolunt, quidquid denique Syphacis fuit, praeda populi Romani est; et regem coniugemque eius, etiamsi non civis Carthaginiensis esset, etiamsi non patrem eius imperatorem hostium videremus, Romam oporteret mitti ac senatus populique Romani de ea iudicium atque arbitrium esse, quae regem socium nobis alienasse atque in arma egisse praecipitem

IV, 7: Scip. Mas.

Scipione:

Massinissa; io mi avviso,
Che in risguardando me di qualche pregio,
Di qualche loda ornato,
Tu nell' Iberia in prima a stringer nodo
D'amicizia, e di fede a me venisti.
D'Affrica poi nel suolo
Tua speme, tua fortuna,
Tutto te stesso in mia baliá ponesti.
Ma tra quelle virtudi,
Per cui forse a tuo spirto in grado io fui
Non fu veruna, onde più gloria, e vanto
Mietere inver cercai, quanto da quella,
Ch' a giovenili voglie impone il freno.
Or di questa io vorrei,
Che tu fregiassi ancor la tua grand' alma.
Credimi, o Masinissa,
E a gran ragione il credi;
Non tanto da feroce, orribil' oste
A nostra nuova età muove periglio,
Quanto da folta schiera
De malnati disir, che la circonda.
Chi lor con nobil' armi
Di guerriera ragione affrena, e vince,
Vie più illustre vittoria, onor più eccelso
Di quella, ch'a noi sorge
Dal gia vinto Siface, in se produce.
Quanto or tu da me lunge
Oprasti mai con la tua destra forte
Nell' ardue imprese del sanguigno Marte
Con alte lodi insino al Cielo ergei

dicatur. vince animum; cave deformes multa bona uno vitio et tot meritorum gratiam maiore culpa, quam causa culpae est, corrumpas.

Tutt' altre cose poi
Piu tosto io vuò, che volghi in tuo pensiero,
Che in ragionar di loro
Diffonda io nel tuo volto alto rossore.
Del popol di Quirin' sotto gli auspiy
Siface è debellato;
Ond' egli, sua consorte, il Regno, i campi,
Le Cittadi, la gente
Abitatrice in quelle, e quanto al fine
Di Siface l'Impero hebbe in sua forza,
Tenne sotto sue ali,
Del popol di Quirino ei venne in preda.
Or sua consorte adunque,
Bench'ella di Cartago
Germe giammai non fusse,
E dell' armi nemiche
Suo genitor non mai reggesse il freno,
Pur sarrebbe mestier di trarla a Roma,
E a Roma ancor lasciarne
Tutto arbitrio, e ragion, come di quella,
Che il Rè crollò dall' a noi data fede,
E con cieca ruina all' armi il trasse.
Vinci tuo van disir, tua voglia or doma.
Vedi; Non adombrar tuoi chiari merti
Con nebbia atra, e si rea di cieco errore.

Andere Stellen übergehe ich. Trotz dieser fast wörtlichen Entlehnungen ist Pansuti doch auch wiederum selbständig verfahren; so lässt er in seinem Stücke Personen auftreten, welche die Geschichte nicht kennt: Barce, die Mutter, und Remetalce, den Sohn des Syphax; dann die Amazone Barsene (allerdings keine originelle Erfindung, wie wir sogleich sehen werden), Königin von Getulien, welche mit den Römern verbündet, grosses Verdienst mit an dem Siege über die Karthager hat. Das Verhältnis, welches zwischen ihr und Massinissa bestand, wird durch die Vermählung des Letzteren mit Sophonisbe gelöst. Barsene sinnt Rache. Sie findet ein günstiges Werkzeug in Remetalce, welcher die Schmach seines Vaters ebenfalls an Massinissa rächen will. Beider Angriff aber auf diesen läuft übel aus; Remetalce wird gefangen genommen, jedoch auf Bitten Barsenes, welche sich dieses Gegengeschenk von Scipio erbittet, wieder in Freiheit gesetzt.

Dass diese Barsene-Episode Corneilles *Sophonisbe* entlehnt ist, steht wohl ausser allem Zweifel; durch die oben S. 27 erwähnte Übersetzung vom Jahre 1724, also ein Jahr vor dem Erscheinen von Pansutis *Sophonisbe*, war das Stück des Franzosen wieder in Erinnerung gebracht. Vielleicht wurde Pansuti sogar durch ihn angeregt, den Stoff ebenfalls zu behandeln. Vorsichtigerweise jedoch hat der italienische Dichter die missliebigen Szenen zwischen Barsene und Sophonisbe einer- und Barsene und Massinissa andererseits vermieden. Vgl. Corneilles Stück.

Wie aus einigen Anspielungen im Stücke hervorgeht, war auch Appian unserem Verfasser bekannt; so bricht Massinissa I, 4 beim Anblick Sophonisbes in die Worte aus:

Ma veggo donna d'alte sembianze!
Fia questa Sofonisba? Ah ch'ella è dessa.
Nel mio tremante cuor conosco, e veggo
L'alte vestigia dell'antica fiamma.

Am Ende der ersten vier Akte tritt der Chor auf.

Pansutis *Sophonisbe* ist reich an poetischen Schönheiten, von denen ich wenigstens zwei dem Leser mitteilen möchte; da ist zuerst die herrliche Beschreibung der Vermählungsfeier, welche Gulussa seiner Herrin Barsene entwirft:

II, 2:

Poiche cadeo questa Cittade al fine
Dal Romano valor, dal tuo già vinta.
E che del campo domator gran parte
Scorre, per tutto, in quella, e si diffonde,
Tra la guerriera turba anco io mi mise.
Sorgea la notte intanto,
E alle mortali cose
Rendea col fosco velo un solo aspetto.
Tratto da accesa, e curiosa voglia
Non mi arresto, oltre sieguo, e studio il passo.
Benche per dubbia luce
Veggo di questa Reggia
Ergersi in alto, e torreggiar le mura,
Nell' alta soglia ascendo;
Varie, e notturne pompe io scorgo quivi:
Tra bianchi marmi, e tra colonne eburne
Veggo più faci in lungo ordine accese;
Pendon' dagli aurei tetti
Lampade mille e mille,
Che di vivo splendor vincon la notte.
Ovunque il guardo io giro
Scorgo tra liete gente
Scherzar giubilo, gioja, e gioco, e riso.
Maravigliando allor dico a me stesso,
Vegghiando io sogno, o pur sognando io vegghio!
Nell' istessa Cittade,
Cui l'oste vincitrice arde, e depreda
Letizia può mostrar cotanta immago.
Mi pongo dentro alle secrete cose,
Giungo d'un tempio alla superba mole,
Ch'entro de' Regj alberghi al ciel si estolle.
Son di vittime adorni i sacri altari,
Ruotan d'Arabi incenzi in aria i fumi;
Al gran figlio d'Urania, al sommo Giove
S'odono rimbombar votivi carmi.
Ecco al fin d'Imeneo
La sacra pompa, e in Real culto appare.
Và cheta innanzi innumerabil' turba,
Che d'alta riverenza ogn' atto adorna.
Siegue poi Masinissa, & a sua destra
Donna è d'alte sembianze;
Ch'al folgorar del maestoso ammanto,

Al superbo diadema,
Che le splendea nell' orgogliosa fronte,
Per Sofonisba al guardo altrui si scuopre.
Giunti presso gli altari,
A i divin' simulacri,
Delibano ambedue
Del gran Padre Lieo la sacrat' onda.
Poi concependo i maritali voti
Voce sacerdotal l'annoda, e stringe.

Dieser Bericht ist meiner Meinung nach ein Meisterstück poetischer Erzählung; nicht minder verdienen die Worte Sophonisbes Erwähnung, welche Massinissa dem Vaterlande wieder gewinnen sollen:

III, 3:

Or se mai Massinissa,
L'invitto Massinissa
D'Affrica a prò, sua altrice
Cambiasse, forse un di, mente, e consiglio,
Non cambierebbe in tutto ella sembianza?
Ella, con queste voci,
Per la mia bocca i dolci sensi esprime:
„Ah figlio, o di virtude inclito germe,
„E questo, è questo il grazioso merto
„D'averti nutrito io si dolcemente?
„Che in compagnia d'empio fatal nemico
„Porti il tuo ferro a lacerarmi il seno?

Die Bearbeitung des Pansuti ist eine der poetischsten überhaupt.

In der *Bibliotheca Firmiana sive thesaurus librorum quem excellentiss. comes Carolus A. Firmiana etc. etc. collegit.* Mediolani 1783, vol. V, S. 147, finde ich angeführt:

4) *(Perabò Don Antonio) — Sofonisba, Dramma Tragico. Milano, Galeazzi 1771.* 8°.

Dedicato dall' Autore a. S. E. Carlo Conte di Firmian &c. &c.

Über das Stück selbst habe ich weiter nichts in Erfahrung bringen können, doch ist der Verfasser desselben wohl mit dem Antonio Perabò identisch, dessen Tragödie *L'eroe scozzece* im Jahre 1774 mit dem Preise gekrönt wurde; vgl. hierüber Klein, Bd. VI², S. 177.

5) Ungefähr im Jahre 1784 wandte auch *Alfieri* unserer Heldin seine Aufmerksamkeit zu. Die Ausgabe, welche mir zur Verfügung stand, befindet sich in den: *Opere di Vittorio Alfieri*, Italia 1807, tome 13, tragedie 5.

In einigen Punkten weicht das Stück von der Geschichte ab: Massinissa sowohl als Sophonisbe glauben Syphax in der Schlacht gefallen und gehen deshalb eine Verbindung miteinander ein. Der totgeglaubte Gatte kehrt jedoch zurück, verzeiht aber nicht

nur der Treulosen, welche er über alles liebt und von welcher er sich nicht geliebt weiss, sondern tritt sie grossmütig an den Nebenbuhler ab. Darauf macht er seinem Leben ein Ende. Massinissas inzwischen ins Werk gesetzter Rettungsplan wird durch Sophonisbe, deren Ehre es widerstrebt zu fliehen, selbst dem Scipio hinterbracht und so vereitelt.

Sonst sind Livius und Appian benutzt; Letzterem ist ausser dem schon oft erwähnten Umstande noch die Katastrophe entlehnt: Massinissa reicht nämlich der Geliebten selbst das Gift. Klein *a. a. O.* S. 539 nennt dies irrtümlicherweise eine Erfindung des Dichters. Akt IV, welcher den Rettungsplan umfasst, mag Voltaires *Sophonisbe* nachgeahmt sein, welche Alfieri bei seinem Aufenthalt in Frankreich 1783, wo das Stück des Franzosen noch in aller Gedächtnisse war, kennen lernen mochte.

Alfieri lässt nur vier Personen auftreten: Scipio, Syphax, Massinissa, Sophonisbe.

Im ganzen berührt uns seine Tragödie kalt und frostig; wir können das Urteil Kleins unterschreiben. Sie ist unter den italienischen Bearbeitungen des Stoffes das, was Corneilles Stück unter den französischen ist.

Die italienische Musik-Litteratur weist auch eine Anzahl Opern, *Sofonisba* betitelt, auf; mir sind folgende näher bekannt geworden:

Sofonisba Del Sig. Mattia Verazj, Poeta aulico, e Segretario intimo di S. AS. E. Palatina, dramma per musica da rappresentarsi alla corte elettorale palatina in occasione del felicissimo giorno del nome del serenissimo elettore per comando della serenissima elettrice l'anno MDCCLXII [Vignette: verschlungene Musikinstrumente] *Mannheim nella stamperia elettorale.*

Im *argomento* wird auf die berühmte Sophonisbe-Episode hingewiesen. Am Ende des Personenverzeichnisses, in welchem wir einer neuen Erscheinung, der *Cirene, principessa numida, sorella di Siface* begegnen, wird der Komponist erwähnt: *la musica è del Signor Tomaso Trajetta, Maestro di capella di S. A. R. l'Infante Don Filippo, Duca di Parma.*

Vor dem ersten Akt findet sich ein Ballet oder vielmehr eine Pantomime eingeschoben: *Telemaque dans l'ile de Calipso,* deren Inhalt (in französischer Sprache) angegeben wird. Das Verhältnis des Telemachus zu Calipso und der Nymphe Eucharis soll wohl den Zuschauer auf das zwischen Massinissa, Cirene und Sophonisbe vorbereiten; ebenso vor dem dritten und letzten Akt: *Ceyx et Alcyone* (49. Metamorphose Ovids): Anspielung auf die Trennung Sophonisbes von den Ihrigen.

Der Text erinnert insofern an Alfieri, als man auch hier

den Syphax tot glaubt. Derselbe erscheint jedoch plötzlich im Tempel, wo gerade die Vermählung zwischen Massinissa und Sophonisbe vor sich gehen soll. Kampf beider Nebenbuhler im Tempel; Aussöhnung zwischen Syphax und Sophonisbe; Flucht beider, welche durch Cirene, die frühere Geliebte Massinissas vereitelt wird, und Katastrophe.

Das angedeutete Verhältnis zwischen Massinissa und Cirene ist wohl wieder Corneille entlehnt; ebenso findet sich der folgende Gedanke, dem Syphax I, 9 Scipio gegenüber Ausdruck verleiht, in dem französischen Stücke vor:

In ogni etade
Un bel volto seduce.
Ma in schiavitù riduce
Quando biancheggia il crine. Alla sua bella
Sempre umilè, e sommesso
Un canuto amator languisce appresso:
E con eccesso di servil rispetto
Il gel degl' anni è a compensar costretto.

Corneille lässt seinen Syphax Lelius gegenüber dasselbe mit folgenden Worten sagen IV, 2:

Que c'est un imbécile et sévère esclavage
Que celui d'un époux sur le penchant de l'âge,
Quand sous un front ridé qu'on a droit de haïr
Il croit se faire aimer à force d'obéir!
De ce mourant amour les ardeurs ramassées
Jettent un feu plus vif dans nos veines glacées,
Et pensent racheter l'horreur des cheveux gris
Par le présent d'un coeur au dernier point soumis.

Verazjs Text ist nur mittelmässig; der Hauptwert der Oper bestand wohl in den Dekorationen und der Musik, über welche ich weiter nichts sagen kann.

Um einen Begriff von den Arien zu geben, führe ich hier zwei an, deren Text allerdings leidlich ist:

Coro im Tempel:

Nume adorabile,
Che in ciel risplendi,
Coi raggi fervidi
A noi discendi:
Le faci tremole
D'Imène accendi,
I nodi a stringere
D'un casto amor.

Oder wenn Massinissa die Liebe besingt:

Se amar non sà
Feroce, o stupido
Un cor sarà.
Sarà insensibile

Se ai dolci stimoli
D'amor sensibile.
Giammai non fù.[1])

Der Katalog La Valliere *a. a. O.* gibt unter No. 19120: *Sophonisbe, trag. opera, trad. de l'italien en françois, Manheim, 1762.*

Unter allen musikalischen Bearbeitungen des Stoffes ist wohl Paers Oper *Sofonisba* am bekanntesten; die Ouverture hat sich bis in unsere Zeit hinein erhalten. Nach dem von mir eingesehenen Klavierauszuge, welcher den italienischen und deutschen Text enthält: *Sofonisbe Opera en II actes arrangé pour le Piano-Forte par C. F. Ebers. Composé par F. Paer. A Bonn chez N. Simrock* — fasst die Oper folgende Nummern: *Ouvertura.* No. 1 *Introduzione, Coro di Romani:* Mächtiger Mavors! Du Lenker der Kriege! *Recitativo: Lelio, Scipione, Siface* (über des Letzteren Arie: Hofft nicht, dass ich Gnade flehe | Auch in Ketten bin ich noch König. — *Anche in mezzo alle catene Son Siface e son regnante.* vgl. S. 78). No. 2 *Marcia.* No. 3 *Aria (Scipione):* Er ist des Kummers Beute. No. 4 *Recit. (Sof.)*: Jede Gefahr veracht' ich; hier weil' ich, in der Nähe des Kampfes erwart' ich mein Geschick. No. 5 *Coro di Numidi:* Preiset den Helden! Auf singet Jubelchöre | Zu Massinissas Ehre. No. 6 *Coro*: Lasst Gesänge des Ruhmes erschallen | Massinissa dem Tapfern geweiht. No. 7 *Recit. (Mas.):* Ha, zum Verräter wird die Zunge am Herzen. No. 8 *Aria (Lelio).* No. 9 *Recit. e Aria con Coro, Sof.:* Nicht Gefahren würd' ich achten | Nicht den Tod in blut'gen Schlachten | Allem Glück will ich entsagen | Wenn an meinen Siegeswagen | Ich nur Römer fesseln kann. No. 10 *Recit. (Mas. und Sof.);* der erste Akt schliesst mit einer effektvollen Scene: Siface überrascht Sofonisba in den Armen des Nebenbuhlers. Dieselbe Situation fanden wir bereits bei Verazj. *Atto secondo.* No. 11 *Recit. (Scip.):* Ihr Götter Roms, zerstört den Rausch, der ihn entehrt! No. 12 *Recit. (Sof. und Sif.).* No. 13 *Osmida* (spielt gewiss dieselbe Rolle wie die Cirene Verazjs): Weh mir! nie lächelt wieder | Freude auf mich hernieder. No. 14 *Recit. (Mas., Sof.).* No. 15 *Recit. e Quartetto (Scip., Sif., Mas., Sof.).* No. 16 *Aria (Lelio)*: Der Anblick des Todes macht nimmer erbeben | Den Helden voll Muth | Doch wehe! wenn Liebe ihn fesselt ans Leben | Dann sinket sein Muth. No. 17 *Recit. (Sif.).*

---

[1]) Zusammengebunden mit diesem Operntexte waren noch: 1) *Ippolito ed Aricia, dramma per musica — Mannheim 1759.* 2) *Tigrane ovvero: l'egual' Impegno d'Amor', e di Fede. Dramma per musica 1715.* Musik von Alessandro Scarlatti. 3) *Sophonisbe.* 4) *Tanisia.* 5) *Le tambour nocturne, ou le mari devin, comedie anglaise, accomodée au théatre françois. En cinq actes et en prose. Vienne 1761.* (Münchener Hofbibliothek.)

No. 18 *Coro di Numidi:* O mächt'ge Gottheit höre | Dich preisen Jubelchöre — und *Recit.* (*Sof.*): Furchtbarer Gott des Krieges! | Mit Muth erfüllet und ohne Zagen | Betret ich dein Heiligthum. | Hier wird der Held Masinissa | Mein künftig Schicksal mir feyerlich enthüllen. | Erfahren soll ich hier das Ende meiner Leiden. (Ein Priester übergiebt ihr ein Blatt.) (Sie liest): Du bist verloren! | Ich kann von Sklavenketten | Dich nicht befreyen. | Der Tod nur kann Dich retten. | Nimm den Becher voll Gift, | Er schenkt dir die Freyheit. | Mich soll mein treues Schwerd | Mit dir vereinen. No. 19 *Finale.*

Aus dieser kurzen Inhaltsangabe — das vollständige Textbuch fehlte mir — erhellt der Inhalt der Oper genügsam. Die Aufnahme derselben bei ihrem Erscheinen war allerdings nicht sehr günstig, was aus verschiedenen Rezensionen hervorgeht. So findet sich im vierten Jahrg. (1806) der beiden Zeitschriften „*der Freymüthige* und *Ernst und Scherz*“ [1]) in den Nummern 64 und 65 unter dem 31. März und dem 1. April eine solche der am 19. und 22. März in Dresden stattgehabten Aufführung der Oper Sophonisbe des dortigen Kapellmeisters Pär.

Nachdem der B. unterzeichnete Referent der Musik Lob gespendet hat, fährt er fort: „Wann werden unsere Musikschöpfer von dem Vorurteil zurückkommen, dass der Text eine ganz gleichgültige Sache sei? — Grosser Metastasio, vergib ihnen diese Lästerung! . . . Es ist eine Litanei von Anbeginn bis zu Ende. Nirgends ein kräftiger Gegensatz, ein erfrischender Hauch . . . . Das winselt und jammert ohne Unterlass, Scipio so gut wie Massinissa, Arasca so gut wie Juba und Lälius.“ Dann wird Signora Pär als Sof. lobend erwähnt. Weitläufige Schlussbemerkungen preisen die geschmackvollen Kostüme und die schönen Dekorationen, unter denen die „Ansicht der Seeküste“ und das „unterirdische Grabgewölbe mit dem Mausoleum des Syphax“ besonders hervorgehoben werden.

Ein im ganzen absprechendes Urteil bietet auch folgende Kritik in der *Musikalischen Zeitung* vom 30. April 1806, S. 490: „Was über Paers Sofonisba der gebildete Gesellschafter und gewandte Schriftsteller — was dieser vornähmlich zu Gunsten dieser heroischen Oper sagen kann, das hat ein hochgeachteter und nicht zu verkennender Dresdener Gelehrter darüber im „*Freymüthigen*“ gesagt“; (vgl. Artikel von vorhin). Nachdem Rezensent

[1]) Von Kotzebue und Merkel herausgeg., besonders durch ihre antigoethische Tendenz bekannt. Es findet sich darin z. B. ein Aufsatz, in dem der brave Kotzebue Goethes *Epilog zur Glocke* ein „holprigtes Meisterstück“ nennt, das beweise, dass Goethe leider kein Deutsch verstehe. Beide Zeitschriften sind später zu einer verschmolzen.

den Italienern das Kompliment gemacht hat, dass sie noch immer recht hübsche komische Opern dichteten, dass aber ihre tragischen Opern entweder Karrikaturen oder sehr langweilig seien, fährt er fort: „Keine einzige Rolle ist im ganzen bedeutend gehalten — vom Dichter und vom Komponisten; selbst die der Heldin nicht. Diese hat im Grunde nur eine grosse Situation — die, wo sie das Gift nimmt... Das erste Tempo der Ouvertüre eröffnet das Werk sehr pathetisch und lässt wirklich etwas Grosses erwarten: aber ehe Sie sich versehen, schliesst sich daran ein Allegro, das — ich darf nicht blos sagen, so heiter und galant, sondern wahrhaftig so lustig ist, dass man es ohne alles Bedenken und ohne den geringsten Verstoss irgend einer beliebigen, recht sehr lustigen Oper vorsetzen kann.“ Sodann wird gelobt: „Paer hat wirklich auch hier einzelne sehr schöne Stücke geliefert. Einige Scenen der Heldin — darunter auch die grosse und sehr lange Bravourarie, nachdem sie das Gift getrunken hat, die Arie des ersten Tenors... sind Stücke, die diesem berühmten Meister neue Ehre machen, und die besonders, wenn man sie einzeln in Konzerten, und so gut als hier geben wird, überall ausgezeichneten Beyfall finden müssen.“ Aus anderen Orten dagegen wird günstiger über die Oper geurteilt; so schreibt man von München *(Musik.-Zeitung*, 23. März 1814): „Im Januar kam, verschiedener Hindernisse wegen, keine bedeutende Oper auf die Bühne. Den 8. und 11. Februar wurden wir dafür entschädigt. *Sofonisbe v. Reinbeck*, mit Musik von Paer, hat allgemeines Aufsehen erregt.“ Diese kleine Notiz ist insofern noch interessant für uns, als sie den Namen des Übersetzers bringt. Der italienische Text stammt von *Zanetti*. Aus Amsterdam *(Mus.-Ztg.*, 19. July 1815) schreibt man: „Drey der vorzüglichsten Aufzüge aus der Oper *Sofonisba*, wurden ebenfalls mit dem grössten Beyfall gegeben.“ Vgl. auch noch: *Mus.-Ztg.* vom 11. Juni 1806, 13. März 1811, 15. November 1815, 23. October 1816, 20. Januar 1819, 19. July 1820, 18. Juni 1823, 2. Sept. 1824: „Sophonisba, im deutschen Gewande und diesmal mehr noch als in voriger Zeit mit erweiterten Finalen und zu Prunkchören erhoben, nahm sich recht gut aus.“ Über eine Oper, welche nicht von der Bühne herab gehört wird, lässt sich schwer urteilen, doch glaube ich (nach dem Klavierauszug) folgende Nummern als die gelungensten und wirksamsten hinstellen zu sollen: Massinissas Arie: „Ja ich weih mein Herz der Liebe, ein Verbrechen kann das nicht seyn“ und das sich daranschliessende: „Rufst du ins Gewühl der Schlachten“ (aus No. 7); ebendesselben grosse Arie: „Vom Leben muss ich scheiden, es tödtet mich der Schmerz“ mit später folgendem: „Ja noch glimmt ein Strahl von Hoffnung“ (aus No. 14); schliesslich das Finale.

In der Nummer vom 5. Juni 1844 geschieht noch einer anderen Oper *Sofonisba* kurz Erwähnung: Mailand *(Teatro alla Scala)*: „Nachdem Bellini's Puritani ... und die neue Oper *Sofonisba, del maestro Luigi Petrali* (einem Schüler Mercadante's) nur einen Abend gegeben worden war, wofür der Komponist dem Vernehmen nach aus seinem eigenen Beutel hundert Augsburger Gulden der Impresa bezahlt hatte. ..."

Der Librettist heisst *M. Marcello.* Vgl. auch Hugo Riemann: *Opern-Handbuch*, Leipzig 1887, und Felix Clement: *dictionnaire lyrique* 1869.

Picot *a. a. O.* pag. 432 führt noch folgende Oper an:

La Sofonisba, Dramma dell' Ab. Francesco Silvani [musica di Antonio Caldara, Veneziano] recitato nel Teatro di S. Gio. Crisostomo di Venezia l'anno 1708. In Venezia, per Marino Rossetti, 1708. 12°.

Wie aus Riemann, *a. a. O.*, hervorgeht, ist Silvanis Text nach Corneilles Sophonisbe gearbeitet; Picot nimmt eher Trissinos Stück als Vorlage an, lässt dagegen folgende Bearbeitung eine Nachahmung desselben sein (pag. 351):

Sofonisba, opera tragicomica rappresentata in Roma nel Collegio Clementino l'anno 1681 (in Roma, per il Bussotti 1681, in-12).

Catalogue Valliere erwähnt noch unter No. 19030:

La Sofonisba, opera tragica in III atti, e Ifigenia in Tauri, trag. in V atti e versi, da Luigi Riccoboni. Modena. Antonio Capponi, 1710, 2 vol. Ist Riccoboni Verfasser beider Stücke?

Diese letzten Bearbeitungen sind mir nicht zugänglich gewesen; in Deutschland dürften dieselben auch kaum aufzutreiben sein, wenigstens habe ich mich vergeblich darnach umgesehen. In Mailand auf der Ambrosiana ist von den ganzen Sophonisbe-Dichtungen nichts; im Vatikan nur Pansuti in der Ausgabe 1742; eine Antwort der Biblioteca nazionale in Rom steht noch aus.

Ausdrücklich werde hier noch bemerkt, dass der *Siface, dramma per musica* des berühmten *Pietro Metastasio* nichts mit unserem Stoff zu thun hat, wie vielleicht vielerseits angenommen werden mag.

Metastasio gesteht allerdings in zwei Briefen (welche mir in einer englischen Version vorlagen: *Memoirs of the life and writings of the abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal letters. By Charles Burney.* London 1796, 3 Bände; siehe Bd. I, S. 221 u. III, 9 ff.):

„*There is an opera intituled Siface, which I wrote many years ago, against my will. I must explain myself. Obliged to accommodate a very old and imperfect drama, I began by new versifying, and arranging its scenes, but by changing and changing, there did*

not remain a single verse of the original, and very little in the disposition of the scenes."

„*It is a drama composed against my will; it was entirely changed; as the original materials were so totally different from the additional, and so discordant, as to form a contrast that was insupportable and monstrous. And get, it is not mine* . . ."

Metastasio mag nun das Original noch so zugeschnitten haben, die Namen und die Grundzüge einer etwaigen Sophonisbe-Tragödie hätte er doch wohl gelassen; aber statt der uns bekannten Personen finden wir: *Viriate, principessa di Lusitania; Orcano; Ismene figlia d'Orcano; etc.*

Entweder behandelt der *Siface* eine Episode aus der Jugendzeit des numidischen Fürsten (als Gemahl der Sophonisbe erscheint er bereits ergraut), oder der hier erwähnte *Siface, re di Numidia* ist mit unserem Helden gar nicht identisch.

Ich hatte schon früher Gelegenheit der *Africa* Petrarcas zu erwähnen; vgl. das Nähere bei G. Kœrting: *Petrarca's Leben und Werke*, Lpz. 1878. S. 654 ff.[1])

In späteren Jahren nahm Petrarca den Stoff noch einmal auf und zwar in seinem *trionfo d'amore*, einer Art Vision: Massinissa und Sophonisbe folgen Hand in Hand dem Siegeswagen Amors. Petrarcas *Triumphe* müssen sich überall grosser Beliebtheit erfreut haben, in allen Litteraturen lassen sich zahlreiche Übersetzungen antreffen; siehe Kœrting, S. 716.

Bei Erwähnung von Petrarcas *trionfo d'amore* fügt sich nun am besten eine kurze Besprechung der Novelle *Bandellos* ein: *Infelice esito dell'amore del re Massinissa e della reina Sofonisba sua moglie.*[2])

Ihr geht eine Einleitung in Briefform voraus: *Il Bandello al virtuoso signore il signor Rinuccio Farnese.*

Letzterer hat mehrere Freunde, unter denen sich auch der Verfasser befand, zu sich geladen; nach beendigter Mahlzeit giebt man sich der Lektüre Petrarcas hin, dessen *trionfi* besonders auf den Gastgeber einen tiefen Eindruck machen: „*Cominciaste poi a legger nei trionfi la bella istoria di Massinissa e Sofonisba, la quale, tutta piena di compassione, quasi ci tirò le lagrime su gli occhi.*" Dem Bandello wird darauf der ehrende Auftrag zuteil, die

---

[1]) Eine italienische Übersetzung erlebte das Epos bereits im Jahre 1570, in den Jahren 1872 und 1874 erfolgten zwei andere. Vgl. *Catalogo dei Codici Petrarcheschi* . . . Roma 1874. Der französischen Übersetzung ist bereits gedacht.

[2]) B.'s Novellen erschienen Lucca 1554, parte I—III; Lyon 1573, parte IV. Neue Ausgabe: *Raccolta de' novellieri Italiani. Novelle di Matteo Bandello,* Milano 1813, vol. III, 41. Novelle.

Geschichte poetisch zu bearbeiten, welcher Aufgabe er sich so gut wie möglich entledigt. Wie ich schon bei Belleforest erwähnte, hält sich Bandello an Livius, noch mehr aber an die *Africa* Petrarcas, dem er die in der Novelle befindlichen poetischen Schönheiten verdankt. Auch aus dem Schlusssatze der Novelle geht die Abhängigkeit hervor: *Cotal fine adunque ebbe l'infelice amore del re Massinissa, cotanto dal nostro divinissimo Petrarca lodato.*

Kurz anführen will ich hier noch die beiden lateinischen Werke *Boccaccios: de claris mulieribus* und *de casibus virorum et feminarum illustrium libri IX.*

In dem erstgenannten wird als 68. Frau Sophonisbe vorgeführt: *de Sophonisba Regina Numidiae.* Verfasser hält sich streng an Livius. Auch diese Schrift erlebte manche Übersetzung.

Jacobus Bergomensis (1434—1518) hat in: *De memorabilibus et claris mulieribus: aliquot diversorum scriptorum opera, Parisiis, Simon Colinaeus 1521* ebenfalls einen Abschnitt: *de Sophonissa Hasdrubalis Carthagiensium filia.* Wiederum strenge Darstellung nach Livius.

Das zweite Werk macht uns kurz mit den Schicksalen des Syphax bekannt, und zwar Buch V: *de Syphace Numidiae rege:* Aus der den Dichter umdrängenden *grandis infœlicium turma,* welche ihn bitten ihr Unglück zu besingen, wählt er Syphax. Vgl. über beide G. Kœrting: *Boccaccio's Leben und Werke,* Leipzig 1880, S. 730 ff. und S. 727 ff.

II. Sophonisbe in der spanischen Litteratur.

Im *catalogo de la Biblioteca de Salva,* Valencia 1872, Bd. I, S. 567 und im *catalogo bibliografico y biografico del teatro antiguo espanol por Alberto de la Barrera,* Madrid 1860, S. 9 und S. 525, wird ein Stück folgenden Titels erwähnt: *Los amantes de Cartago* (genaueren Titel siehe S. 73 No. 7). Wer ist gemeint? Sind es Aeneas und Dido, sind es Massinissa und Sophonisbe, oder ist ein anderes Liebespaar gemeint? Friedrich von Schack nun in seiner *Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien,* Berlin 1845, Bd. II, 425 macht uns die Mitteilung, dass in den *amantes* die Geschichte unserer Sophonisbe nicht ohne Glück und teilweise mit echt tragischer Kraft behandelt sei.[1])

An diese Bemerkung, worin das „teilweise" betont sein mag, knüpft sich am besten eine Inhaltsangabe des Stückes: Aus dem Eingangsgespräche des Sifaze mit seinem Diener Teleuco

[1]) Aus Schack wohl kennt auch Klein das Stück.

ersehen wir, dass Cipions Landung in Afrika bevorsteht, dass ferner Karthago in seiner Bedrängnis die beiden Könige Sifaze und Macinisa zu einer Zusammenkunft beschieden hat, um den Mächtigsten von ihnen für ein Schutzbündnis mit der Hand der begehrten Sofonisba, Tochter Asdrubals, zu belohnen. Sifaze harrt noch des Bescheides, als ein von Macinisa abgesandter Bote meldet, dass die Wahl des Senates und der Sofonisba auf seinen Herrn gefallen sei; zugleich wird dem Verschmähten der Befehl zuteil, binnen Tagesfrist das Gebiet Karthagos politischer Rücksichten wegen zu verlassen.

Während nun dieser so in seinen Hoffnungen getäuschte Fürst über Racheplänen brütet, noch obendrein von Teleuco angestachelt:

No des bozes,
no tienes cien mil cauallos
muy ligeros, y velozes,
y docientos mil vasallos
del mundo los mas ferozes?

werden uns die mit sich selbst über ihre Wahl zufriedenen Senatoren, welche es dem Himmel Dank wissen, ihnen in Macinisa eine Schutzwehr gegen das übermütige Rom gegeben zu haben:

Siempre da la permission
del cielo el deuido pago,
y como en esta ocasion
da vn Cipion contra Cartago,
da vn hombre contra Cipion.

und der neue Bundesgenosse vorgeführt, dessen Glück keine Grenzen kennt:

Fortuna espera, detente
no me ahogues con el bien
que me das tan de repente.
Templa el gozo tan profundo
que le viene al alma mia
de tu poder sin segundo,
no me mate el alegria
pues ay tristeza en el mundo.
Dexa vn poco de llouer
tanta gloria, que me matas
por no podella coger,
no rompas las cataratas
del cielo de tu poder.

Die Vermählungsfeier wird sofort ins Werk gesetzt, eingeleitet durch ein Opferlied des Priesters: die treue, hingebungsvolle Liebe der Verlobten ist mehr wert als alle Opfergabe. Schon nahen sich dieselben dem Altar, um durch Händedruck den heiligen Bund zu besiegeln, als ein verwundeter Hauptmann Macinisas atemlos mit der Hiobspost hereinbricht, dass Sifaze

plündernd und verheerend in die Staaten des Nebenbuhlers eingefallen sei:

Dexa, ò gran Rey Macinisa
de celebrar casamientos,
con tantos gustos, y glorias,
con tantas fiestas, y juegos.

Y si algo has de celebrar,
celebra (Principe excelso)
las miserables obsequias
de la muerte de tu imperio.

Pues Sifaze tu enemigo
entrò en el con grande esfuerço,
y le sugetò à sus pies
dentro de muy poco tiempo.

Porque entrò con mayor furia
que el desabrigado cierço
quando baxa de los Alpes
en la metad del Inuierno.

Y en solo vn momento dexa
todos los arboles secos,
desde el tronco mas inutil
hasta el pimpollo mas tierno.

Assalto muchas ciudades,
y en el repentino encuentro
murieron muchos vassallos
de sobresalto, y de miedo.

En tu corte derramò
sangre, con tan grande excesso,
que parece que ha quedado
fundada en el mar bermejo.

Al fin todos tus vassallos
quedan en poder ageno,
yo solo triste afligido
medio muerto à morir vengo.

Lo que te puedo dezir
es, que quedas en effeto
sin magestad, y grandeza,
sin Real corona, y cetro.

Ya non eres Rey, ya no tienes
Ciudades, Villas, ni Pueblos,
ni aun vn lugar limitado
donde puedas caer muerto.

Dieser auf diese Weise so Heimgesuchte, auf sein gutes Schwert vertrauend, erholt sich zuerst von dem Schrecken und fordert den Priester auf, die heilige Handlung zu Ende zu führen, was derselbe jedoch im Interesse der Senatoren verweigert, welche einem Bettler ihr Wort nicht zu halten brauchen:

No es biẽ
hazer este casamiento.
Si quiso el Senado
que fuesses con tanta prisa
con Sofonisba casado,
fue por tener Macinisa
vn Rey por confederado.
Mas pues el Reyno has perdido
ya està deshecho el concierto.

Es erfolgt eine heftige Scene, bewegt durch die bis zum Wahnsinn gesteigerte Wut Macinisas:

Reboluer el firmamento,
Parar la machina eterna,
hazer que la luz dorada
del Sol ninguno dicierna,
y al fin alterar mi espada
por quien todo se gouierna.
O Cartago fementida
sin ley, sin razon, sin fe,
tu me costaras la vida,
mas yo a ti te costare
el ser honrada, y temida.
Ea furias infernales
buscad en mi pecho entrada,
y por llenarle de males
traed de la Cytia elada
venenosos animales.

Mittlerweile hat sich Sifaze von neuem um die nun freigewordene Hand der Karthagerin beworben und erhalten. Den Bedenken, einem ungeliebten Manne anzugehören, hat man die Vaterlandsliebe entgegengestellt und so hat sich denn Sofonisba — schwer genug — entschlossen, die Fremde gegen die Heimat einzutauschen:

A Dios Patria, à Dios Senado,
templo soberano, à Dios,
à Dios alcaçar sagrado.
A Dios, padre que quisiste
tratarme con tan desden:
à Dios Sofonisba triste,
— — — — — — — — — — —
A Dios Macinisa fuerte . . . .

Der zweite Teil der ersten Jornada führt an die Küste und zeigt uns die Landung Cipions. Vorsichtigerweise werden sofort Kundschafter ausgesandt, welche Land und Leute erforschen sollen; auch sonst wird alles für den bevorstehenden Kampf vorbereitet. Zwei Spione kehren soeben mit einem Gefesselten zurück; es ist Macinisa, den man unterwegs in einem verwahrlosten Zustande aufgefunden hat und welcher sich unter Fluchen und Schimpfen seiner Häscher zu entledigen sucht. Da er auf

die Frage des Feldherrn, wer er sei, nur wirre Antworten gibt, wie: *Animal de luz de razon priuado*, oder: *Vn marmol duro*, so glaubt Letzterer in der That einen Irren oder einen Betrüger, gleichsam einen zweiten Sinon vor sich zu sehen. Wen er aber wirklich vor sich hat, erfährt er aus dem Munde eines zweiten Gefangenen. Frohe Begrüssung und Freundschaftsbund der beiden Fürsten zu gegenseitiger Unterstützung. Eine Entwerfung des Schlachtplans, dem zufolge Cipion Karthago, und Macinisa den Sifaze aufs Korn nehmen sollen, beschliesst die erste Jornada. Der Anfang der zweiten zeigt uns die Neuvermählten in einem Gespräche, aus dem hervorgeht, dass Sofonisba Macinisa zu vergessen und ihre Liebe auf Sifaze zu übertragen sucht. Plötzliche Unterbrechung desselben durch Amatilde, Schwester des Königs, welche die Ankunft Macinisas vor den Thoren der Burg meldet. Bestürzung; Rüstung und Aufbruch zum Kampf. Auftreten der feindlichen Truppen; Musterung derselben; Kriegsgeschrei und Schlachtgetümmel bei offener Scene. Torcatos, eines römischen Hauptmanns Begegnung mit Amatilde, deren Anblick ihn nicht gleichgültig lässt, welche es aber ihrer hohen Geburt schuldig zu sein glaubt, sich nur der Gnade Macinisas zu ergeben. Wortgefecht zwischen diesem und Sifaze, bald in das übliche Stechduell ausartend, welches Sofonisba, von dem Waffengeklirr herbeigelockt, zwar mit gezogenem Schwert zu verhindern sucht, an dessen Folgen aber Sifaze trotzdem zu Grunde geht. Sofonisbas rasche Verlobung und geheime Vermählung mit Macinisa zeigen, wem ihr Herz immer gehört hat:

Sofo. *Yo te doy palabra, y mano*
de esposa en este lugar.
Ma. *Yo te doy palabra, y fe.*

Schliessliche Übergabe der Stadt, mit deren Meldung Torcato betraut ist, welcher den Sieger zu seiner schönen Gefangenen beglückwünscht und ihm auch sein Zusammentreffen mit Amatilde hinterbringt. Um dem Wunsche dieser Fürstin, sich allein seiner Gnade anvertrauen zu dürfen, nachzukommen, begiebt er sich sogleich mit Torcato zu ihr, die ob dem Gehörten eifersüchtig gewordene Sofonisba zurücklassend, welche kurze Zeit darauf ihren Geliebten mit Amatilde bei einem Tête-à-Tête auch wirklich überrascht. Die nun erfolgende Eifersuchtscene lässt sich denken. Macinisa muss die heftigsten Vorwürfe über sich ergehen lassen; selbst sein Geständnis, dass er Amatilde als Sklavin ihr habe zu Füssen legen wollen, verfängt nicht bei der Erzürnten, welche sich immer mehr in Zorn hineinredet und schliesslich den ratlosen Gemahl unter Androhung von Selbstmord verlässt. Derselbe kann vorläufig weiter nichts thun als ihr folgen, um ein

Unglück zu verhüten. Geradezu beruhigend nach diesen aufregenden Eifersuchtscenen wirkt die folgende Scene vor den Thoren Karthagos, welches von Cipion im Belagerungszustande gehalten wird. Das Oberhaupt der Stadt, Asdrubal, sucht beim Feldherrn um Gehör nach, welches ihm auch bewilligt wird. Das vom Elend der Stadt entworfene Bild bestimmt diesen von einer ferneren Belagerung abzustehen falls einer vollständigen Unterwerfung, welche auch zugesagt wird:

Pues entiende Asdrubal, que sino pones
en mi poder de tu ciudad vencida
las armas, las insignias, los pendones,
que ha de ser acosada, y perseguida
de la hambre cruel, cuyo combate
rinde las fuerças de la humana vida
— — — — — — — — — — — —

As.: *Yo la [sentẽcia] acepto señor*
Ci.: *Soy cõtento.*

Torcato erscheint sodann im Lager und berichtet die günstigen Ereignisse aus Numidien; auch verschweigt er Macinisas Liebe zu Sofonisba nicht, deren Schönheit er hinterlistigerweise nicht genug zu rühmen weiss:

Y no entiendas que me fundo
en vanidad, ò en locura,
que su rostro sin segundo,
con ser todo vna luz pura,
suele escurecer el mundo.
Pues quando sus luzes bellas
comunican su arrebol,
arrojan tantas centellas,
que si es de dia, no ay Sol;
si es de noche, no ay estrellas.
Al fin, tiene esta muger
belleza tan poderosa,
que no te importa saber
si es gallarda, ò si es hermosa,
sino dexalla de ver.

(Der infolge jener Begegnung mit Amatilde auf Macinisa eifersüchtige Torcato gedenkt sich nämlich desselben auf Kosten Cipions zu entledigen, welchen er gern in Sofonisba verliebt machen möchte, um ein eventuell für Macinisa verhängnisvolles Duell zustande zu bringen.)

Sich von der Wahrheit vorstehender durch die Eifersucht eingegebenen Schilderung selbst zu überzeugen, wird dem römischen Feldherrn sogleich Gelegenheit geboten; denn Macinisa erscheint mit den beiden Frauen nebst vielen gefangenen Sklaven im Lager. Die Reize der karthagischen Fürstentochter verfehlen allerdings ihren Eindruck auf Cipion nicht, aber er beherrscht

sich und giebt, um weiteren Versuchungen aus dem Wege zu gehen, den Befehl, die Beutestücke unter die Soldaten zu verteilen. Macinisa bittet selbstverständlich für sich Sofonisba aus, stösst jedoch bei Cipion auf Widerspruch, welcher die hohe Sklavin für seinen Triumph und den römischen Senat bestimmt; ihr soll jedoch eine milde und ihrer hohen Geburt entsprechende Gefangenschaft zuteil werden. Erhitzte Scene zwischen den beiden Freunden; wie dem Gekränkten zu Mut ist, mögen seine eigenen Worte veranschaulichen:

O fementido, o traydor
tu tyranizas mi gloria,
y por darme mas dolor,
me dexas con la memoria,
que es mi enemigo mayor.
Donde yrè sin mi alegria?
mia dixe? no es auiso
tener tan grande osadia,
que hasta la tierra que piso
me dize que ya no es mia.
Tiemblen de lastima pura
los remotos Orizontes,
y para mas desuentura
caygan sobre mi los montes,
tragueme la tierra dura.
Vomite con sangre y guerra
lo que en sus cauernas hondas
el profundo abismo encierra
anegue el mar con sus ondas
lo que en mi huuiere de tierra.
Arroje el quarto elemento
sus centellas luminosas,
bueluanme en nada al momento,
y paren todas mis cosas
como las demas en viento.

Solchem gegen sich selbst wütenden Schmerz gegenüber sind jegliche Trostzusprüche vergebens; das muss auch Lelio erfahren, der an dem Missgeschick des Betroffenen tiefen Anteil nimmt:

Huye de mi boca luego
donde tu sepulchro labras,
porque della el amor ciego
arroja en vez de palabras
viuas centellas de fuego.

Die dritte Jornada erhält das Bewegende dadurch, dass Cipion erst jetzt die Vermählung seines Bundesgenossen erfährt. Im tiefsten Herzen empört über den Verräter wird er nicht nur an Asdrubal, welcher den gegebenen Versprechungen treu nachgekommen war, in seiner Geberlaune wortbrüchig, sondern er lässt durch Torcato an Macinisa den grausamen Befehl er-

gehen, seine Gemahlin eigenhändig zu töten, welche ja doch für ihn und Rom als solche verloren ist; und er soll sie nicht besitzen. Wie dem Gatten ob solcher Botschaft zu Mut ist, was er fühlt und empfindet, wie er sich endlich zu der entsetzlichen That aufrafft, mag er uns selbst sagen:

Luzero de mi alma,
bella querida, mal lograda esposa,
oy te embio la palma,
que palma es esta muerte venturosa;
por guardar el decoro
escuche con semblante de alegria
esta embaxada lastimosa mia.

El Rocicler diuino
que està sobre essa nieue no pisada,
tan hermoso, y tan fino
como la rosa en leche deshojada,
oyendo la embaxada,
no se retire, y dexe las mexillas
difuntas, macilentas, y amarillas.

Mejor es dar indicio
dę tu diuino pecho mas que humano,
y haciendo vn sacrificio
procurar con semblante alegre, vfano,
que al cielo soberano
suba con el encienso tu fatiga,
y que el humo hecho lengua se la diga . . .
— — — — — — — —

Di (Torc.) le, que yo aunque mas pene
voy à obedecelle ya,
y que ella, pues le conuiene
por morir suspendera
el ser diuino que tiene.

Auch ihr, an die obige Bitte gerichtet, ist schwer ums Herz; sie kann sich gewisser Todesahnungen nicht erwehren, welche noch durch einen bösen Traum erhöht werden: sie hat sich im Besitze eines kostbaren Diamanten gesehen, der heller strahlt, als die Sonne, ihr aber von Amatilde, die sich ebenfalls an seinem Glanze berauscht hat, entrissen ist. Ihre Ahnungen scheinen in Lelio, dem der schwere Auftrag geworden ist, Sofonisba Gift zu reichen, auch erfüllt werden zu sollen:

Bella Reyna de Numidia
— — — — — — —
admiracion de los hombres,
de las mugeres imbidia.
Sol de la humana alegria,
Luna de la perfeccion
que el cielo à la tierra embia,

estrella que es ocasion
de vellas à medio dia:
Norabuena estès.

Sof.: *Graciosa manera de saludar. Lelio amigo q̃ quieres?*

Lel.: *Traygo vn recado.*

Sof.: *A recebirle me obligo. Comiença.*

Lel.: *Ten menos prisa.*

Sof.: *No puedo.*

Lel.: *Sabras señora*
que el gallardo Macinisa,
que como al cielo te adora:
Viendo que no ha de ser parte
todo el poder soberano
que tiene en el cielo Marte,
para que el Consul Romano
dexe agora de lleuarte.
Te imbia para el camino
este vaso que està lleno
de vn dulce licor diuino:
recibele.

Sofonisba leert den Giftbecher, in der gewissen Hoffnung, bald mit dem Geliebten vereint zu sein:

Tu rico vaso admirable
por cuya boca escogida
este pecho miserable
quiere de vna fe crecida
beuer el oro potable.
Como franco y liberal
comunicame tu suerte,
pues la que yo tengo es tal,
que solamente la muerte
me puede hazer immortal.
Piedras, plantas, animales,
elementos conjurados
contra todos los mortales,
cielos que estays ilustrados
dessos cuerpos celestiales:
Mirad con grande atencion
como recebir podre
la muerte en esta ocasion,
abraçada con la fe
de librarme de Cipion.

Amatildes Verhinderungsversuch, Cipions plötzlicher Widerrufungsbefehl kommen zu spät; Sofonisba hat das Gift bereits genommen. Der herbeigeeilte Gatte, dem die Hoffnung neue Flügel leiht, bricht über der Leiche zusammen:

Muy tarde hauemos llegado
à cobrar el bien que adoro,
que ya su espiritu alado
disfraçado en nuues de oro
se sube al cielo estrellado.

Ya fuera del mal presente
goza de eterno reposo,
y el alma resplandeciente
dexa libre el cuerpo hermoso
que cautiuò tanta gente.[1])

Sein Selbstmordversuch:

Este lazo piadoso
dara à mi cuello vn apretado abraço,
y el coraçon fogoso
quedara sin estoruo, ni embaraço ....
Sofonisba querida
que estàs por el valor de tu hermosura
remontada, y subida
sobre montes de luz diuina, y pura;
y tienes tal ventura
que pisas como bello sol dorado
el camino de estrellas empedrado.
Recibe el alma mia — — — — — — —

Vereitelung desselben durch Torcato und Lelio, welche den Lebensmüden vor Cipion führen, der seinerseits ihm Mut und Trost einspricht und für ihn Amatilde als neue Gemahlin bestimmt. Macinisa will jedoch nach Sofonisba keine andere lieben:

La fe que en mi habita,
como en vna piedra dura
està grauada, y escrita.

Auch Lelio scheint mit einer zweiten Heirat gar nicht einverstanden zu sein; Macinisa sei ja übrigens auch vermählt und könne keine zweite Ehe eingehen:

Quando tu tan tierno fueras
que pudieras ablandarte,
ya sabes que no pudieras
de ningun modo casarte
sin que tu honor ofendieras.

Mac.: *Quien me lo vuiera estorbado?*

Lel.: *Bueno es preguntarme quien*
sabiendo que estàs casado.

Diese unpassende und unverständliche Redeweise setzt alle in Erstaunen, zumal ein Jeder weiss, dass Macinisa durch den Tod der unglücklichen Sofonisba freigeworden ist. Lelio bleibt jedoch bei seiner Behauptung; Macinisa meint, man wolle ihn

---

[1]) Diese schönen Verse rufen unwillkürlich eine ähnliche Stelle aus Schillers *Jungfrau* ins Gedächtnis (V, 14, König beim Hinscheiden der Johanna):

Sie ist dahin — Sie wird nicht mehr erwachen,
Ihr Auge wird das Ird'sche nicht mehr schauen.
Schon schwebt sie droben, ein verklärter Geist,
Sieht unsern Schmerz nicht mehr und unsre Reue.

zum Besten haben, und es kommt zwischen ihm und Lelio zu einem lebhaften Wortwechsel, welcher in einer Forderung endet. Lelio ist gern bereit, dem Beleidigten Genugthuung zu verschaffen, will jedoch vorher den Wahrheitsbeweis seiner Aussage antreten; in dieser Absicht entfernt er sich, die Übrigen verwundert zurücklassend. Indem man noch dieses gegenseitig zu erkennen gibt und die wunderbare Aussage zu enträtseln sucht, ereignet sich ein „spanisches Katastrophenwunder", es erscheint nämlich Lelio mit — Sofonisba, welche statt des vermeinten Gifttrankes in Wahrheit einen Schlummertrank genommen hatte. Er, der das Wunder bewirkt hat, erklärt es auch:

La permission
del cielo, que es poderosa,
me enternecio el coraçon
de ver morir à tu esposa
con tan pequeña ocasion.
Y esto tuuo tal poder,
que troquè el vino, y trocado
vn vino le di à beuer,
que por tiempo limitado
muerta la hizo parecer.

Allgemeine Verwunderung; Amatilde begräbt ihre letzte Hoffnung auf Macinisa in den Worten:

La muger que trae aqui
Sofonisba me parece.

Stummes „Wiedersehens-Entzücken" der beiden Liebenden. — Wir brauchen jetzt nur noch, um den heiteren Komödienausgang vollends zu haben, hinzuzufügen, dass der treue Lelio zum Dank die Hand der Amatilde erhält, Torcato dagegen seines zweideutigen Verhaltens wegen leer ausgeht, dass Cipion, welcher sich in der endlichen Überwindung Karthagos reichlich belohnt sieht, die Heimkehr nach Rom antritt, um sich dort seines Triumphes zu freuen und auf seinen wohlverdienten Lorbeeren auszuruhen, und dass der Held des Stückes, wie billig, das letzte Wort behält:

Aqui fenecẽ los Amantes de Cartago.

Dies ist der Inhalt der sonderbaren und interessanten Komedia, welche eine hochpoetische, doch dabei kraftvolle Sprache, sowie spannende Situationen aufweist. Was am meisten auffällt und diese Bearbeitung von allen übrigen unterscheidet — der weiter unten zu nennende Geibel lässt doch wenigstens trotz aller Freiheiten seine Heldin sterben — ist der heitere Komödienausgang. Doch wundert uns diese Eigentümlichkeit des spanischen Dramas nicht, welches seine Stoffe, woher sie auch seien, durchaus frei und phantastisch behandelt und das unglückliche

Ende nicht für durchaus nötig erachtet, vorausgesetzt, dass Unglück vorhergegangen ist, das die Zuschauer mit Furcht und Mitleid erfüllt hat; und so hat auch unser Dichter den Stoff der Sitte und Sinnesart seiner Zeit angepasst, die sich, wie Klein richtig bemerkt, mit der milderen Ausgangsform einer Comedia begnügte, während sie die tragischen Schauer den Schreckenswirkungen der Auto da Fes überliess.[1])

Wie der Verfasser frei mit der Geschichte geschaltet und gewaltet hat, braucht nicht erst erwähnt zu werden; aus Livius, dem er den Stoff entnommen zu haben scheint, ist wenig herübergenommen; die langen Reden des Historikers, welche andere Bearbeiter so reichlich ausgenutzt haben, fehlen ganz.

Die gleichzeitige Bewerbung beider Fürsten um Sophonisbe berichtet bereits Appian, aus welchem unser Verfasser ebenfalls geschöpft haben mag; siehe Vorbemerkung.

Der Gedanke, dass Macinisa sein Glück eigentlich der Ankunft Cipions in Afrika verdankt:

O Scipiõ
mucho deuo à tu venida,
pues ella fue la ocasion
que de mi esposa querida
se me dè la possession.

findet sich schon bei Petrarca, an den auch die sonstigen Reden des Helden erinnern. Auffallend ist ferner eine nicht unerhebliche Ähnlichkeit unseres Stückes mit der noch später zu nennenden *Sophonisbe* Marstons (1606). Eröffnung durch Syphax und Diener; seine Verschmähung; Vermählung bei offener Scene; Unterbrechung derselben; Wortbrüchigkeit der Senatoren; Vermählung mit Syphax kehren in beiden Bearbeitungen fast in derselben Reihenfolge wieder. Ob irgend eine Entlehnung stattgehabt hat, ob das Stück des Spaniers, welches vielleicht schon vor dem Jahre 1608 (die einzelnen Stücke des Sammelbandes tragen mit wenigen Ausnahmen keine weitere Jahreszahl) bekannt war, dem Engländer zugänglich, oder ob das Umgekehrte der Fall gewesen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Dass spanische Stücke jener Zeit in England bekannt waren, ist gewiss (vgl. Schack II, 33 ff.).

---

[1]) Für den heiteren Ausgang bei tragischen Stoffen seien noch angeführt: Lopes *Castelvines y Monteses* (Romeo-Julia-Motiv) und die *Duquesa constante* Tarregas, des Freundes Aguilars, in welchen beiden Stücken das Gift nur zum Scheintode befördert und so zu einem glücklichen Ausgange verhilft.

Das Umgekehrte, der unerwartet tragische Ausgang bei komischem Anfang, begegnet auch; so herrscht in dem *Cavallero de Olmedo* von Lope bis auf das unerwartet tragische Ende die heiterste Komik vor.

Zum Schluss noch einiges über die Loa. Die der Comedia folgende Loa (43 vierzeilige Strophen), zu derselben nur äusserlich und in loser Beziehung stehend, preist die Schönheiten der Stadt des Dichters, Valencias — ein üblicher Gegenstand der Loas — mit ihren wunderbaren Gärten, Gefilden, Quellen, Flüssen, Bergen, Prachtbauten u. s. w. Aber alle Herrlichkeit wird durch eine Frauengestalt, welche der Dichter tags zuvor gesehen hat, in den Schatten gestellt; sie ist glänzender und leuchtender:

Que la nieue quando cae
Sobre los mas altos montes,
ni la rosa mas fragante,
que fresca, y aljofarada,
al nacer la Aurora, nace.

Das Kind, welches von ihr an der Hand geführt wird, steht der Mutter an Schönheit nicht nach:

Era vn Castor, era vn Polux,
que à verlo Jupiter antes,
como al otro Ganimedes
se lo lleuara en vn aue.

Doch wie die Natur, gleichsam eifersüchtig auf dieselben, ihre eigenen Gebilde durch irgend ein Gebrechen zu entstellen sucht, so sind auch diese beiden Geschöpfe nicht ganz ohne Makel: die Mutter hat ein Auge zu wenig um Venus, der Sohn ein Auge zu viel um Amor zu sein. Der Dichter macht nun L tzterem den Vorschlag, sein eines Auge der Mutter zu geben, um sich beide den Götterfiguren gleich zu machen. Diese aber verweist ihn auf die Unvollkommenheit alles Irdischen. So sei es auch, fährt Verfasser fort, mit der Comedia und insbesondere mit der vorliegenden, welche ihre Vorzüge und ihre Mängel habe, und wie jene erst durch gegenseitige Ergänzung dem Götterpaare gleich würden, so möge auch der Zuschauer durch sein Wohlwollen und sein Zuthun dem Stücke zu seinem vollen Werte verhelfen.

Die Sprache der Loa steht der der Comedia an poetischen Schönheiten nicht nach.

(Die *amantes de Cartago* befinden sich in einem stattlichen Sammelbande; die darin befindlichen Stücke sind seiner Zeit gesammelt und mit einem besonderen Titelblatte später versehen. Titel:

Doze | *Comedias* | *famosas, de qvatro* | *Poetas natvrales de la* | *insigne y coronada civ-* | *dad de Valencia.* | *Dedicadas a dō Luys Ferrer y Cardona, del habito de Santiago, Coadjutor* | *en el oficio de Portantvezes de General Gouernador desta Ciudad y* | *Reyno, y señor de la Baronia de Sot.* | [Holzschnitt: Wappen in schwarzen und weissen, von links nach rechts laufenden

Streifen mit der Devise: *Mes que iames.*] *Con privilegio.* | *En Valencia por Aurelio Mey. 1608.* | *Vendense en casa Jusepe Ferrer Mercader de libros delante la Diputacion, y a su costa.* |

Format: 8^0; etwa $20^1/_2$ cm hoch und $14^1/_2$ cm breit. Der mit reicher Goldverzierung ausgestattete Prachteinband (breite goldgedruckte Menschenköpfe mit einfassenden breiten Goldrandleisten), Kalbleder, stammt wohl erst aus dem vorigen Jahrhundert; in beiden Mitten befindet sich ein goldener Widderkopf, darunter die Initialen H. T. (Fraktur), jedenfalls den früheren Besitzer des Bandes andeutend. Titel auf dem Rücken: *Comedias de IV Autores Valencianos.* 1. Valencia 1608. Über dem Titel der österreichische Adler. Signatur: *38. V. 11. 2 Vol. (Kaiserliche Hofbibliothek zu Wien.)

Nach dem Titelblatt folgen drei unbezeichnete und unpaginierte Blätter; und zwar enthält Blatt 1 eine dreimalige Druckerlaubnis: 1) Das königliche Privilegium vom Marques de Caraçena unterzeichnet und datiert: Valencia, 30. August 1608; 2) bischöfliches Privilegium vom 29. August 1608; 3) bischöfliche Privilegium vom 30. August 1608. Blatt 2 und etwa der dritte Teil von Blatt 3 umfassen eine poetische Widmung des Verlegers Aurelio Mey an den im Titel genannten Don Luys. Auf der Rückseite des letzten Blattes steht das Inhaltsverzeichnis: *Las Comedias que van en el libro* | *son las siguientes.*

Del Canonigo Tarrega.

El Prado de Valencia.
El Esposo fingido.
El Cerco de Rodas.
La Perseguida Amaltea.
La Sangre leal de los Montañeses de Nauarra.
Las Suertes trocadas y torneo venturoso.

De Gaspar Aguilar.

La Gitana melancolica.
La Nuera humilde.
Los Amantes de Cartago.

De don Guillem de Castro.

El amor constante. | *El Cauallero bouo.*

De Miguel Beneito.

El Hijo Obediente.

Auf dasselbe folgen die Stücke, aber nicht in der im Verzeichnis angegebenen Reihenfolge, mit der durchgehenden, links und rechts verteilten Seitenüberschrift:

1) *La famosa* | *Comedia del* | *Cerco de Rodas,* | *compvesta por el Canonigo* | *Tarrega, Poeta Valenciano.* | [Holzschnitt: anbetender Hirt, zu seinen Füssen ein Schaf.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

El Maestre de S. Iuan.
El Duque de Saboya.
D. Gonçalo y don Diego Hermanos.
D. Blanca.
Soldados christia.
Vn Criado.
El gran Turco.
Ali Arraez.
Piali Arraez.
Lidora Mora.
Soldados Moros.
Aga Arraez.

3 Jornadas, keine Sceneneinteilung; 20 Blätter (Titel inkl.) unpaginiert, bezeichnet [A], Aii—Av, 3 Blätter unbezeichnet, bez. B—Bv, 3 unbez. Bl., bez. C—Ciii, 1 unbez. Bl.

2) *La famosa* | *Comedia de la* | *Sangre leal de los* | *Montañeses de Navarra.* | *Compvesta por el Canonigo* | *Tarrega Poeta Valenciano.* | [Holzschnitt: vier menschliche Figuren.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

Don Fruela.
Godofre.
El Conde Anselmo.
Clodoueo.
El Rey don Garcia.
Margarita Infanta.
Doña Lambra hermana de don Fruela.
Bermudo padre de don Fruela.
Manfredo.
Vn Page.
Dos Capitanes Franceses
El Marques Torcato.
Dos Soldados.
Dos Alabarderos.
Vn Verdugo.
Vna Esclaua.

3 Jornadas, keine Sceneneinteilung; 22 unpag. Bl., bez. [A], A_2—A_5, 3 unbez. Bl., bez. B—B_5, 3 unbez., bez. C—C_4, 2 unbezeichnete. Nachschrift: *Impressa en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey,* | *junto a San Martin. 1608.* |

3) *La famosa* | *Comedia del* | *fingido esposo.* | *Compvesta por el Canonigo* | *Tarrega Poeta Valenciano.* | [Holzschnitt: vier menschliche Figuren.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

Arnaldo cauallero Frances.
Clodoueo su secretario.
Onorio cauallero Español.
Clodosinda muger de Clodoueo.
Theodosia dama Española.
Vn Correo.
Vn Page.
Rugero padre de Onorio.
Don Pelayo padre de Theodosia.
Un escudero.
Una uieja llamada Orosia.
Vn tambarinero.
Quatro uillanos.
Lotario tio de Clodosinda.
Dos pages.

3 Jornadas, keine Sceneneinteilung; 20 unpag. Bl., bez. [A], A_2—A_5, 3 unbez. Bl., bez. B—B_5, 3 unbez., bez. C—C_2, 1 unbez. Blatt, bez. C_4. Dieselbe Nachschrift wie im vorhergehenden Stücke.

4) *La famosa* | *Comedia del* | *Prado de Valencia,* | *Compvesta por el canonigo* | *Tarrega, Poeta Valenciano* | [Holzschnitt: Art Verzierung.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

Don Iuan, y Laura primos.
Teodoro viejo tio destos.
Capitan hermano de Laura.
Beatriz, hija del Capitan.
Felicia madre.
Margarita su hija.

Conde Fabricio.	*Guillermo lacayo.*
Don Carlos.	*Vn Paje, y vn Atambor.*
Rodulfo Capitan de la Marina.	*Quatro Soldados.*

Loa; 3 Jornados, keine Szeneneinteilung. Loa; 28 unpag. Blätter, bez. A—Av, 3 unbez., bez. B—Bv, 3 unbez., bez. C—Cv, 3 unbez., bez. D—DIII, 1 unbez. Bl. mit Holzschnitt auf Rückseite.

5) *La famosa | Comedia de | la persegvida | Amaltea. | Compvesta por el Canonigo | Tarrega, Poeta Valenciano. |* [Holzschnitt: Löwe, Tiger, Hase u. s. w., Baum u. s. w.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

El Duque Eduardo.	*Polidoro Pastor.*	*Artemisa hermana del Conde.*
Archelaos Conde.	*Amaltea Pastora.*	*Mileno Pastor.*
Dos Caçadores.	*Hircano Pastor.*	*Iulian Pastor.*

Loa mit darauffolgendem Holzschnitt: Hahn, Schildkröte, Frösche, Mann, Kirche, Ochs. 3 Jornadas ohne Sceneneinteilung; 22 unpag. Bl., bez. [A], AII—Av, 3 unbez. Bl., bez. B—Bv, 3 unbez. Bl., bez. C—Cv, 1 unbez. Bl.

6) *La famosa | Comedia | de las Svertes tro- | cadas y Torneo ventvroso. | Compvesta por el Canonigo | Tarrega, Poeta Valenciano. |* [Holzschnitt: Art Wappen.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

Vn Duque viejo.	*Honorio Marques.*	*Vn Estudiante pobre.*
Maurelia.	*Conde Hiracio.*	*Aristo criado.*
Sabina.	*Conde Oracio.*	*Faustino Principe.*
Seurina criada.	*Fulgencio.*	*Aurelio Soldado.*
Bernardo criado.	*Enrrico.*	*Diodoro Soldado.*
Vn Portero.	*Camilo.*	*Valerio Soldado.*

Loa; 3 Jornadas ohne Sceneneinteilung; 34 unpag. Bl., bez. [A—AII], AIII—Av, 3 unbez. Bl., bez. B—Bv, 3 unbez. Bl., bez. C—Cv, 3 unbez. Bl., bez. D—Dv, 5 unbez. Bl.

7) *Comedia | famosa | de los Amantes | de Cartago. | Por Gaspar Aguilar, Poeta Valenciano. |* [Holzschnitt: vier Figuren: König, Dame, König, Dame.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

Sifaze, Rey de Sirta.	*Cipion. Torcato, Capitan.*
Teleuco, criado suyo.	*Lelio, Capitan.*
Vn Criado de Macinisa.	*Quatro espias.*
Quatro Senadores de Cartago.	*Vn hombre de Cartago.*
Macinisa, Rey de Numidia.	*Amatilde, hermana de Sifaze.*
Sofonisba muger.	*Vn Capitan de Sifaze.*
Asdrubal, su padre.	*Vn Alarabe.*
Vn Sacerdote.	*Vn Soldado de Cipion.*
Vn Capitan de Macinisa.	*Muchos Soldados.*
Vn Mensagero.	*Otros esclauos, y esclauas.*

3 Jornadas ohne Sceneneinteilung; Loa; 20 unpag. Bl., bez. [A], A_2—A_5, 3 unbez. Bl., bez. B—B_5, 3 unbez. Bl., bez. C—C_3, 1 unbez. Bl.

8) *La famosa | Comedia | de la Gitana | melancolica, com- | puesta por Gaspar Aguilar, | Poeta Valenciano.* | [Holzschnitt: Verzierung.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

Irene Gitana.	*Gesta Soldado.*	*Iosepho General de Ierusalem.*	*Vnias Soldado.*
Numa Soldado.	*Vn Mensagero.*	*Aber su hija.*	*Ismael Soldado.*
Tito Emperad.	*Vna espia.*	*El Pontifice de Ierusalem.*	*Dos Cõsiliarios.*
Mario Capitan.	*Dos Doctores.*		*Seys Soldados.*
Turno Soldado.	*Todos Romanos.*		*Todos Iudios.*

Loa; 3 Jornadas ohne Sceneneinteilung; 24 pag. und bez. Blätter, bez. [A], AII—Av, 3 unbez. Bl., bez. B—Bv, 3 unbez. Blätter, bez. C—Cv, 3 unbez. Bl., S. 3—48.

9) *La famosa | Comedia de | la Nvera hvmilde, | compvesta por Gaspar Agvi- | lar, Poeta Valenciano.* [Holzschnitt: Mann, Frau, Kirche.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

El Rey.	*Leonora su hija.*	*Vn Villano.*
Enrrico Principe.	*Lauinia Princesa.*	*Dos caçadores.*
El Conde Augusto.	*Vn Secretario.*	*Vn Criado.*
Conrrado Duque.	*Rosardo.*	*Quatro Caualleros.*

Loa mit darauffolgendem Holzschnitt: Fuchs und Rabe (mit dem Käse auf dem Baum), Baum, Hahn, 3 männliche Figuren, Büffel, Löwe, Hahn. Drei Jornadas ohne Sceneneinteilung; *decimas de Gaspar Aguilar* folgen (zehn 10-zeilige Strophen).

24 unpag. Bl., bezeich. [A], AIII—Av, 3 unbez. Bl., bez. B—Bv, 3 unbez. Bl. bez. C—Cv, 3 unbez. Bl.

10) *Famosa | Comedia | del Cavallero Bovo. | De Don Guillem de Castro.* [Holzschnitt: 4 menschliche Figuren.]

Hablan en ella las personas siguientes.

Vn Rey.	*Vn Embaxador.*	*Vn Grande.*
El Principe Lotasio.	*Anteo, hijo del Duque.*	*Dos Criados.*
Vn Duque.	*Aurora.*	*Quatro Soldados.*
Teleo } *Hijos.*	*Estrella.*	*El Conde Octauio.*
Seslao }	*Claudia, criada.*	*El Principe Henrico.*

3 Jornadas ohne Sceneneinteilung; Nachrift: *Lavs Deo.* 20 unpag. Bl., bez. [A], A_2—A_5, 3 unbez. Bl., bez. B—B_5, 3 unbez. Bl., bez. C—C_3, 1 unbez. Bl.

11) *La famosa | Comedia del | Amor constante. | Compvesta por don Gvillem | de Castro, Poeta Va- | lenciano.* [Holzschnitt: vier menschliche Figuren.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

El Rey.	*El Duque, padre de Nisida.*	*Vn Musico.*
La Reyna.	*Leonido.*	*Quatro Grandes.*
La Infanta.	*Rosela niña.*	*Vn pastor viejo.*
Nisida dama.	*Vn maestro de dāçar.*	*Zelandino criado.*
Zelauro Infante.		*Tres criados.*

Loa mit darauffolgendem Holzschnitt: Baum, Tod mit der Sense, Hahn. Drei Jornadas ohne Sceneneinteilung. Darauf folgt ein *Disputa entre El, y Tu* und *Boda Pastoril:* grösstenteils Sonette. 28 unpag. Bl., bez. [A], Aɪɪ—Av, 3 unbez. Bl., bez. B—Bv, 3 unbez. Bl., bez. C—Cv, 3 unbez. Bl., bez. D, 1 unbez. Bl., bez. Dɪɪɪ—Dɪɪɪɪ.

12) *La famosa | Comedia del | Hijo obediente | Compvesta por Migvel | Beneyto, Poeta Valenciano.* | [Holzschnitt: links ein wogendes Schiff, rechts ein Felsen mit Burg, hinter welchem bewaffnete Krieger.]

Los que hablan en ella, son los siguientes.

Emperador.	*Rosauro general.*	*Sulpicio Soldado.*
Leon Principe.	*Mauricio traydor.*	*Dos Soldados.*
Rosaura dama.	*Vn Capitan.*	*Dos criados.*
Irene dama.	*Dalmacio Soldado.*	*Tres de acompañamiēto.*

Loa mit darauffolgendem Holzschnitt: Priester mit Schlüssel und der Tod. Drei Jornadas ohne Sceneneinteilung. Es folgt ein: *Entremes del Maestro de escuelas. Los que hablan en el son estos. Girimia Viejo, Periquito Criado, Lorenço Bouo, y moço de Girimia, el Maestro de Escuelas, y dos o tres que hagan los mochados.*

24 unpag. Bl., bez. [A], Aɪɪ—Av, 3 unbez. Bl., bez. B—Bv, 3 unbez. Bl., bez. C—Cv, 3 unbez. Bl.

Barrera (*a. a. O.* S. 677 ff.), welcher den Titel des soeben besprochenen Bandes ungenau angibt, bezeichnet das auf dem Titelblatte sich befindliche Wappen näher als „Esc. del Mecenas". Ebendaselbst wird die Ausgabe Barcelona 1609 und Madrid 1614 (diese ebenfalls auf der kaiserl. Bibl. zu Wien), sowie der zweite wichtige Sammelband mit anderen 12 Stücken Valencianischer Dichter genauer angegeben: *Norte de la Poesia Española illustrado del Sol de doze Comedias* . . . Valencia 1616 (k. Bibl. zu Wien).

Über das Wenige, was Aguilars Leben und Wirken betrifft, vgl. Schack, *a. a. O.* S. 423, Barrera, *a. a. O.* S. 7 und Klein, *a. a. O.* (s. Register und Bd. 19, S. 638).

Er gehört zu den sechs Valencianischen Theaterdichtern, deren einer bekanntlich auch Guillen de Castro ist, welcher ausser den berühmten *mocedades* ebenfalls Verfasser von „*los amantes de Cartago*" ist, da er ein Stück: *Dido y Eneas*" schrieb. Siehe Schack *a. a. O.*)

Auf der Biblioteca nacional zu Madrid befindet sich eine zweite *Sophonisbe*-Tragödie:

2) *Sofonisba. Tragedia española por D. Joseph Joaquin Mazuelo. En Madrid por D. Antonio de Sancha. Año de MDCCLXXXIV.*

Es treten folgende Personen auf:

Masinisa, Principe de una parte de la Numidia.
Sifax, Rey de la otra parte.
Publio Cornelio Scipion, general Romano.
Lucio Scipion, hermano del General.
Lelio y Almirante de la Flota Romana.
Marco Porcio Caton, Questor Romano.
Un oficial Numida.
Sofonisba, Reina y esposa de Sifax.
Elisa, confidenta de Sofonisba.
Soldados Romanos.
Soldados Numidas.

Man teilte mir noch über das Stück mit:

„*Esta tragedia tiene tres actos en los cuales no hay mas separacion de escenas que la que resulta de la accion; no tiene coros y por su argumento o desarrollo se ve que el autor no ha seguido ni la tragedia de Alfieri „Sofonisba“ ni la de Jacobo Duranti „Masinissa“. El caracter de Sofonisba resalta en ella por la lucha entre su amor à Masinisa y el amor patrio y está escrita toda ella en romance heroico ó endecasilabo asonantado.*“

Neu war mir die Erwähnung des *Masinissa* von *Duranti*, über welchen ich jedoch weiter nichts mitteilen kann.

Folgenden „*Prologo*“ setzt Mazuelo seinem Stücke voraus:
En ningun genero de obras está demas la prevencion de advertir à los Lectores el principal designio de sus autores; y mucho menos en la de esta naturaleza, porque suelen en ellas figurarse á veces imperfecciones, los golpes mas bien pensados.

La accion de esta Tragedia está tomada de la historia Romana, segun la escribieron los mejores Historiadores; y el autor se propuso en su composicion arreglarse fielmente à la Historia; creyendo, que esta fuese su primer obligacion.

El Lector, que antes de reprobarla, se tome la molestia de ver el pasage en la fuente, hallará en Tito Livio, Tacito, Mr. Rollin,[1] *y demás Escritores de esta clase, quanto necesite para formar juicio, de si estan ó no, arreglados los sucesos,*

---

[1]) Rollin führt in seiner *Histoire Romaine*, Buch 20, § 2, die *Sophonisbe*-Episode wörtlich nach Livius vor. Tacitus erwähnt in seinen *Annalen* 12, 38, dass Syphax gefesselt nach Rom geführt sei.

caracteres, razonamientos, y demás circunstancias que el drama representa, al original de que los copia.

Qualquiera otra advertencia se juzga superflua para los inteligentes, de quienes se espera un benigno disimulo, dando al mismo tiempo franca licencia para morder à los que no lo fueren.

In der *Biblioteca de autores españoles*, Madrid 1851, tomo 10: romancero general tomo I, S. 371: fand ich die Romanze:

Muerte de Sofonisba, esposa de Masinisa (De Juan de la Cueva).

Aus 140 Versen bestehend, setzt sie mit der Klage Masinissas ein, welcher zwischen Pflicht und Liebe hin- und herschwankt:

Metido está en confusion
Traspasada tiene el alma,
Combatido de congojas
Masinisa.

Nach qualvollem Kampfe entschliesst er sich endlich, der Geliebten das Gift zu senden, welches sie dankbar annimmt.[2])

Ein ähnliches Werk wie Italien in den *de claris mulieribus* besitzt Spanien in folgendem:

Varia historia de sanctas e illvstres mvgeres en todo genero de virtudes. Recopilada de varios autores, por el Bachiller Juan Perez de Moya, natural de la villa de Sant Esteuan del Puerto. Dirigida ala S. C. R. M. de la Emperatriz doña Maria Infanta de España. Con privilegio. En Madrid 1583. (Göttinger Bibliothek.)

Der Verfasser teilt seine *historia* in drei Bücher:

Libro primero de virginidad, — de casadas, — de castidad, — de amor conjugal, — de penitentes.

Libro segundo de valientes y gouierno.

Libro tercero de Doctos.

Buch II, Kap. 72 nun wird Sophonisbe in wenigen Zeilen vorgeführt.

Verfasser nennt hinter jeder Vita seine Vorlage; so ist für unsere Heldin *Boccaccio* Quelle gewesen ... *teniẽdo por mejor morir, que venir a ser cautiua de los Romanos. Autor es Juan Bocacio.*

Jedenfalls wurde der spanische Schriftsteller durch den Vorgang des italienischen zu seinem Buche angeregt.

---

[2]) Bemerken will ich hier noch, dass Cueva in seinem: *Coro febeo de romances historiales, etc. Sevilla, Juan Leon 1587,* die ganze römische Geschichte behandelt hat, von der Gründung Roms bis zum Ausgang des Kaiserreiches. Vgl. *Biblioteca de autores españoles,* tomo 10, 582.

III. Sophonisbe in der portugiesischen Litteratur.

Herr Gabriel Victor do Monte Pereira, conservador e director da bibliotheca nacional de Lisboa, war so liebenswürdig, mich mit folgenden drei Voltaire-Versionen bekannt zu machen:

1) *Sofonisba: Tragedia de Mr. de Voltaire, Traduzida em portuguez.* [Vignette] *Lisboa: na officina de Simão Thaddeo Ferreira. Anno MDCCXC.* (Em verso, in-8°, 91 pag.)

2) *Sofonisba: Tragedia de De* (sic!) *Mr. De Voltaire. Traduzida em portuguez* [Vignette] *Lisboa: 1829. Na impressão de João Nunes Esteves. Com licença da Meza do Desembargo do Caço. Vende-se na rua dos Capellistas, numero 27 h.* (in-8° pequeno, 106 pag., em verso.)

3) *Sofonisba: Tragedia de mr. de Voltaire. Em verso portuguez* [Vignette] *Lisboa 1832. Na impr. de João Nunes Esteves, e Fitho. Com licença da Meza do Desembargo do Caço. Vende-se na loja de João Nunes Esteves e Fitho. Rua dos Capellistas. N. 27 H.* (in 8° pequeno, 106 pag.)

In allen drei Versionen ist Voltaires Phaedime durch Zulima und Actor durch Benassar vertreten. Andere mir versprochene Nachweise sind bis jetzt nicht erfolgt. Dagegen führe ich hier noch zwei portugiesische Opern an, deren eine von dem bedeutendsten portugiesischen Komponisten herrührt, nämlich von Portugal (Marcos Antonio da Fonseca):

Sofonisba, opera seria, cantada em S. Carlos, no Carneval de 1803, em beneficio da Catalani; na execução foi coadjuvada por Crescentini, Traun, Boscoli etc. O poema foi arranjado pelo Abbate del Mare Campagno, segundo a tragedia de Metastasio. Pelas declarações do libretto original, parace concluir-se que esta opera foi escripta expressamente para a Catalani.

Durch eine Arie *(son regina e in mezzo all' armi)* besonders hatte die berühmte Sängerin alle Zuhörer entzückt; später legte sie selbige in eine andere Oper Portugals ein, in: *Morte de Semiramide; foi n'esta opera que esta celebre cantora introduziu a famosa aria: Son regina e in mezzo all'armi, tirada primitivamente da Sofonisba e que a cantora italiana fez ouvir em quasi todos os concertos que deu pela Europa.*

Diesen Arienanfang finden wir in der *Sofonisba* Paers durch Syphax in folgenden Worten zum Ausdruck gebracht:

Anche in mezzo alle catene
Son Siface e son regnante.

Dass Metastasio Quelle für das Textbuch gewesen sei, ist wohl ein Irrtum; mir ist eine Bearbeitung des Stoffes durch ihn nicht bekannt; vgl. S. 56.

Moreira (Antonio Leal) komponierte die zweite Oper: *Siface e Sofonisba, em Queluz, nos annos de D. Pedro III, a. 5 de Setembro de 1783.*

Vgl. *Os Musicos Portuguezes por* Joaquim de Vasconcellos, Porto 1870, tome II, p. 44 ff. u. p. 76; tome I, 287.

IV. Sophonisbe in der niederländischen Litteratur.

In der Vorrede zu Marstons Werken *(The works of John Marston by J. O. Halliwell*, London 1856, 3 Bde., Vorrede S. XVI ff.) berichtet der Herausgeber: „*an adaptation of the story of Sophonisba in another tragedy was written in Dutch, and acted at Amsterdam in 1620*".

Wir haben es hier nun jedenfalls mit folgendem Stücke zu thun:

1) *Mr. G. van der Eembd.* Treur-spel *Sophonisba. Gespeelt by de Oude Kamer binnen Amsterdam, op den 21 Septemb. 1620.* [Vignette.] *In s' Graven-Haghe. By Aert Meuris, Boeckverkooper in de Papestraet, in den Bybel, Anno 1621. Met Consent.* (4°. Amsterdamer Universitätsbibliothek.)

Verfasser leitet sein Stück mit folgendem Abschnitt ein:

Tot de vroege Berispers (Tadler) *en de late Beteraers: Die aen den wegh timmert | zeght het Spreucksken | heeft vele Berispers. Maer | lieve | hoe veel Beteraers? Meest-tijds geene. Even wel hebbe ick nu aen den weghe getimmert; dat is | ick hebbe dit myn Treur-spel nu eyndelyck ten toon gestelt voor yeders oogen . . .*

Es folgen darauf ein „*Klink-Dicht*" (Sonett) und „*Namen der Speelders*", unter denen sich *T' Gervcht, Rey, De Geest Sophonisbae* befinden.

Nach dem Verzeichnis wird nochmals der *Berispers* gedacht und zwar in folgenden liebenswürdigen Versen:

Tot den Na-neven Zoili en de Momi.

Berispers Ezel-oorigh dom,
Wat Fronst gy't voorhooft wederom?
V glas is uyt, en long verlopen . . .

Das Stück hat fünf „*Handelings*", an deren Ende die Reyen auftreten. Sceneneinteilung fehlt. Der Dialog ist in gothischen Lettern, dagegen die Reyen und die Briefe Massinissas und Sophonisbes in lateinischen abgefasst.

Ich gebe hier einige Worte der Sophonisbe als Textprobe:

Ha vale soete dood! rust-gever! geeft my rust |
Want my noch scheenis noch verachting meer en lust:
Komt sleept my in u. graf | eer my de spijt verniele |
Zo krijht ten minsten rust mijn krachteloose ziele.
En gy Carthaegse Goon (Bescherm-Heers mijner vryheyd)
Keert af de plaeg | eer dat mijn vyand hand aen my leyd.
Maer neen | 'ken worde noyt Slavinne | 'k wee't gewis |
Zo ver in't Land vergift of zwaerd te krijen is;
Zoud' ik mijn grootse ziel so nederigh verkleynen
En staen ten dienste der hovaerdiger Romeynen?

Amystas, der Diener Masinissas bringt den Todestrank; sie empfängt ihn mit folgenden Worten:

Ha dranckskeu | daer mijn ziel so lang na heeft gedorst.

Auf der *Bibliothèque royale de Belgique* zu Brüssel, welcher ich auch die nachstehenden Bemerkungen verdanke, befindet sich folgende Tragödie:

2) *Treur-Spel Van Sophonisba africana. op den Regel: Wie dat hem self verwint, bethoont veel grooter Kracht Dan die van Steden groot, de Mueren breeckt met macht. Door Guil. Van Nieuwelandt. t'Amsterdam, Gedruckt by Broer Jansz, woonende op de Nieu zijds Achter-borghwal, in de Silvere Kan, Anno 1639.*

„*Suit une épître dédicatoire à J. B. van Lemens, dans laquelle l'auteur ne donne aucun renseignement sur les ouvrages qu'il a pu connaitre ou consulter. On y remarque seulement les noms de Tite Live (uyt den Roomschen Livio) et de Plutarque (ende Grieckschen Plutarcho) qu'il ne fait d'ailleurs que citer.*"

Der Inhalt des Stückes ist folgender:

Kort begrijp.

Eerste deel.

Publius Cornelius Scipio, gantsch Spangien onder de ghehoor Saemheydt der Romeynen ghebracht hebbende, soeckt Siphax, en Massinissa, twee Coningen van Numidia tot sijne vrientschap te trecken. Sent Legaten om haer gemoeden te door-soecken, die hy tot den dienst der Romeynen vint ghenegen. Treckt derhalven met twee Galleyen naer Africam, by den Coninck Siphax, alwaer op den selven tijdt Hasdrubal Veldt-Overste der Carthaginesen met vijf Galleyen ook anghekomen was, om Siphax van ghelijcke tot de gunst van die von Carthago te brengen. Scipio meynende verkreghen te hebben, daer hy om uytghevaeren was, keert weder naer Spangien, alwaer hem Massinissa komt begroeten.

Mandonius ende Indibilis twee Spaensche Vorsten, worden van Scipio verwonnen, stelt naer eenighe tlissinge van t'wist, Lentulo, ende Assidio in sijne stede, om de saecken von Spangien te regeren, ende vertreckt naer Romen.

Tweede deel.

Scipio versoeckt aen den Raedt om met sijn Heyr in Africam te trecken: maer wordt van Q. Fabius Maximus heftigh wederstaen, eyndelingh wort hem de reyse vergunt.

Siphax wort andermael van Hasdrubal versocht, die hem (naer veel conincklycke gheschencken) Sophonisba sijne Dochter ten Houwelyck aenbiet, alwaer Siphax in verwilligt, ende doet de vrientschap der Romeynen ontseggen.

Derde deel.

Scipio d'ontseggingh ontfangen hebbende, bereyt hem ten Oorloge, alwaer Siphax ende Hasdrubal naer verscheyden gevallen in worden overwonnen, en Siphax gevangen.

Sophonisba beklaecht haer ongeluck, die inde stadt Cyrtha haer Hof was houdende. Lelius voert den gevangen Siphax (beklagende sijn ongeluck) naer het Roomsche Leger. Masinissa Cyrtha gewonnen ende inghenommen hebbende, gaet na het Hof, alwaer hem de Coninginne Sophonisba ontmoet ende te voete valt, biddende dat hy haer voor de macht der Romeynen wilde bewaren, dat hy haer lichtveerdelyck belooft, wort op haer vierich verlieft, ende belooft haer voor sijn Huysvrou te trouwen, dat hy doet.

Vierde deel.

Siphax wort voor Scipio ghebrocht, die hem van ongetrouheyt bestraft, seyt vertroost te sijn dat Masinissa in gelijcke rasernije, ofte dolligheyt was gevallen. Sophonisba beraet haer met hare Voester, die haer raet Masinissa in liefde t'onderhouden, hy daer over komende hebben eenighe minnelijcke woorden met malcanderen. Lelius ende ander Romeynen dit siende, willen haer uyt sijn handen nemen, waerom hij badt de sake voor Scipio te laten komen, in wiens believen ende wil hy hem selve stelde. Scipio bekommert over de daet van Masinissa, krijght tydinghe dat hy in het Legher was gekomen, waer door hy weder verhoopt dat de Saken wel sullen vergaen, besluyt hem op bequamen tijdt te straffen, ende prijst hem voor het gantsche Heyr.

Vijfde deel.

Scipio, Masinissa des avondts ontboden hebbende, bestraft sijne Dwaesheyt, die hem selven ontschuldicht, bidt dat hy haer sijn belofte mochte naer komen: maer krijght voor antwoorde dat sij neffens andere gevangene naer Romen moest gesonden worden. Masinissa mismoedich zijnde gaet naer sijn Tente, roept sijnen getrousten Dinaer, ende geeft hem eenen dranck met fenijn, om aen Sophonisba te draghen, haer ontbiedende, dat hy haer voor de macht der Romeynen niet en konde bewaren: dan in dien sij haer ongheluck met een verm aerde doot wilde ontgaen, om niet in Triumphe ghevoert te worden, dat hy haer sondt waer mede sij 't selve konde beletten. Sy den dranck ontfangen hebbende, drinckt hem naer eenige beklagingen onversaeghdelijcke in, ende sterft een ongeluckige doot. Scipio dit verstaende, prijst Masinissa voor alle sijn volck, dat hy hem self had overwonnen, ende maeckt hem met believen des Raets, Coninck van Numidien, hem ghevende de Coninckliјcke Kroon, Purpure Kleederen, ende ander vercieringen.

Wie aus dem Inhalte zu ersehen ist, holt auch dieses Stück weiter aus als die meisten übrigen; in diesem Punkte erinnert es ganz an das Carrettos. Quelle ist Livius. Die Namen Mandonius und Indibilis sind historisch; Livius 28,34 ff. wird die Besiegung dieser Fürsten erwähnt; 30,15 wird der Ehre gedacht, welche Massinissa zuteil wird: *ibi Massinissam, primum regem appellatum eximiisque ornatum laudibus, aurea corona, aurea patera, sella curuli et scipione eburno, toga picta et palmata tunica donat.*

Die auftretenden Personen *(sprekende Personagien)* werden eingeteilt in *Romeynsche* und *Carthaginesche.* Unter den ersten befindet sich die wichtige Person: *Q. Fabius Maximus,* welcher sich ja bekanntlich dem Zuge nach Afrika widersetzte, was auch im Inhalte angedeutet ist. Die Scene zwischen ihm und Scipio zu Rom ist gewiss von grosser Lebendigkeit. Dann erscheinen noch *Stomme,* unter denen *Victoria, Deught, Eere, Hope, Sterckheyt, Vrindtshap, Conincklycke macht, Ryckdom, Fame, Glori, Jupiter, Themis, Vreese* (Furcht), *Wanhoop, Droefheyt* (Betrübnis), *Ellende, Gevangenisse, Honger, Ongestadigheyt, Bedrogh.*

Bei Erwähnung Lohensteins muss ich noch einmal auf dieses Stück zu sprechen kommen.

3) *Sophonisba, Treurspel* [Vignette: der Olymp, mit der Unterschrift: *Paulatim Ad Fastigium.] Te Amsteldam, By de Erfgen: van J. Lescailje, op de Middeldam, op de hoek van de Vischmarkt, 1698. Met Privilegie.* (Amsterdamer Bibliothek.)

Aus der Widmung: *Aan den Heer Stephanus Pelgrom* geht

der Name des Verfassers hervor: P. v. Haps. Die *Voorreden* beginnt folgendermassen: *Het zal licht zommige vreemd voorkoomen, dat ik deze stof van Sophonisba, uit het derde*[1]) *boek der Romeinsche Historie van Titus Livius getrokken, tot een Treurspel heb opgebouwd, daar dezelve stof, door de pen van de Heer Pierre Corneille, reeds in een Treurspel is verandert...* Dann führt Verfasser den Gedanken aus, wie er den Stoff anders behandelt habe. Es ist, beiläufig bemerkt, interessant zu beobachten, welchen Respekt und welche Furcht man in damaliger Zeit vor Corneille hatte, selbst als er nicht mehr unter den Lebenden weilte.

Unter den Personen *(vertooners)* erscheint eine *Sidonia, zuster van Sophonisba.*

Das Stück besteht aus fünf Akten *(bedryf)* mit Sceneneinteilung *(tooneel).*

Die Begegnung zwischen Massinissa und Sophonisbe, welche hinter die Scene verlegt ist, wird uns folgendermassen geschildert:

. . . . hy ryd de Stad straks in
Tot aan het Konings Hof. Hier komt de Gemaalin
Van Syphax hem to moet, met traanen op de wangen,
En bad, ter aard geknield, dat hy haar niet gevangen,
Zou lev'ren in uw hand, maar schenken haar de dood.

Die Heldin selbst tritt erst *III, 2* auf; sie begleitet ihr erstes Auftreten mit folgenden an Massinissa gerichteten Worten:

Daar is geen plaats in't Heir die my zo lief'lyk is,
Als daar ik zie, myn Heer, uw leevend beeltenis:
Als daar ik zien mag den Beschermer van myn Staaten,
Op welkers trouwe min ik my steeds kan verlaaten.

Das Stück weist eine Anzahl sehr wirkungsvoller Scenen auf; so die zwischen den beiden Schwestern und *Irene, Staatjuffrouw van Sophonisba,* welche auch im Tode vereint sein wollen:

Sidonia:

Myn vader, 't is uw eer als beide uw Dochters sterven,
Om den Romeinen niet die roem te doen verwerven,
Dat zy al juichchende met een triomphgeschal,
Uitroepen: deze Twee zyn't Speeltuig van't Geval.
Neen zulk een groote vreugd zal nimmer u bestraalen,
Wy zullen saam getroost van hier ten afgrond daalen.

Irene:

En hierom ben ik meê tot sterven gantsch gezind,
Door dien een dood myn ziel van duizend dôon ontbind.

[1]) Gemeint ist das dreissigste *boek.*

Sophonisba:

Doorluchte Zielen! nooit zal't u aan lof ontbreken,
Zo lang de waereld zal van Sophonisba spreeken.
Hoe vinde ik my versterkt door uwer beider reên!
Ik zwem hier in een stroom van edelmoedighêen.
O Dido! 'k zal zo groots als gy myn ramp trotzeeren;
Maar denk, de min koont niet myn groots gemoed beheeren:
Ik sterf om vry te syn vans Roomens spot en smaad.

Inzwischen erscheint der von Massinissa abgesandte Bote mit der Todesgabe, welche sie mit folgenden Worten empfängt:

O Massanissa, zyn dit nu de goude banden,
En't kostelyk gesteent, van't flonkerend robyn
Die op myn purper kleed tot siersel zouden zyn?
Is dit myn hoofts onthaal een tafel lekkernijen?
Is dit dien schat waarom myn ziel zich zou verblijen?
Is dit uw marm're troon die ik betredden zou?
O Doodelyk geschenk! zult gy myn smart verslinden?
Zul ik in u myn hulp voor Roomens wreedheid vinden?

Aber der Gedanke an die Römer, die Bringer alles Unheils, empört ihr Innerstes:

Vervloekte Staatzucht! die my zulk een lot bereid:
Vervloekte Staatzucht! die de dood aan my doed schenken,
En niets als gruuw'len baard, en doed op gruuw'len denken:
Vervloekte Staatzucht! die de Waereld zo beheerd,
Dat wraak en tierranny de deugd en't recht braveerd
Maar gy, ô doods vergif! zult my voor schand beschermen
Wees dan met vreugde omhelsd van Sophonisbaas ermen.

Abschied von der Schwester:

Omhels my voor het laatste, O Spruit van Asdrubal!
Die u, en my nooit meêr met vreugde aanschouwen zal.
Irene, koom, de dood staat my al op de lippen:
'k Moet voort, myn veege ziel zou my licht hier ontslippen.
Sidonia, vaar wel! doe als gy hebt gezeid.

Masanissas Gewissensangst nach Sophonisbes Tode kommt in folgenden Versen zum Ausdruck:

Zwijg stil, wie roept den naam van Massanissa daar?
Is dit het teken van myn raakend doodsgevâar?
O wee! wat hels gespook zal my hier koomen naad'ren?
Ik beef van angst en't bloed bevriessd my reeds in de ad'ren.
't Geroep verdwynd. Maar hoor, nu dreund den Hemel weêr:
Hiarbas, berg myn lyf, daar slaat den donder neêr,
Den tweeden slag zal my het hoofd tot gruis verpletten,
Om myn verfoeide moord hier meê betaald te zetten.

Am Ende des Stückes erscheinen Syphax und Sidonia; als Ersterer gefangen abgeführt werden soll, ersticht er sich mit einem verborgenen Dolche:

Sta af, vervoeg u niet de hand aan my te steeken.
Daar, Scipio, zie daar, nu moogt ge u aan my wreeken.
(Hy steekt sich met zyn verborgen pook in't hart, en valt voor Scipio ter neêr.)

Dasselbe Ende nimmt Sidonia:

Hier heb ik na gewacht, o onverzagden Held!
Die u zo trots hebt voor uw's Vyands oog geveld.
Nu, Sophonisba, nu zal ik u na gaan treeden,
Uw Syphax bloed vermaand myn ziel tot dapperheden:
Ik zal ook, onverschrikt, hem volgen in dien stand.
Vaar wel, myn Vader, en myn waarde Vaderland.

In dieser Scene weicht der Verfasser hauptsächlich von der Geschichte ab.

Haps' Bearbeitung des Stoffes ist eine der gelungensten; sie erlebte noch zwei Auflagen, was von der grossen Beliebtheit zeugen mag:

Sophonisba, Treurspel. Den Tweeden Druk [dieselbe Vignette]. *Te Amsteld. By de Erfg. van J. Lescailje en Dirk Rank, op de Beursfluis, 1714. Met Privilegie.*

Sophonisba, Treurspel. Den Derden Druk [andere Vignette]. *Te Amsterdam, By Jzaak Duim, Boekverkoper bezuiden het Stad-huis, 1733. Met Privilegie.* (Beide auf der Amsterdamer Bibliothek.)

In der alphabetischen *Naamrol der Nederlandsche tooneelspeldigteren . . .* Amsterdam 1727 findet sich ein *Massanissa* von J. Kemp[1]) ohne weitere genauere Angaben verzeichnet. Beide niederländische Bibliotheken konnten mir nichts darüber mitteilen; die zu Amsterdam schreibt mir: „ein Trauerspiel *Massinissa* von J. Kemp ist in unserer niederl. Bibliographie gar nicht bekannt.“ *Massanissa* für *Massinissa* ist die übliche niederländische Form.

Voltaires Übersetzung ist schon angeführt.

Wie ich bei den französischen Bearbeitungen den Roman *Cleomedes und Sophonisbe* als teilweise hierher gehörig mit aufzählte, so mag auch hier das niederländische Stück: *Cleomades en Sophonisba, Amsterdam 1699* eine Stelle finden, für welches sicher der soeben erwähnte Roman, wenn nicht gar ein französisches Stück gleichen Namens als Vorlage gedient hat. Unser Stoff wurde aller Wahrscheinlichkeit nach von Frankreich aus den Niederlanden bekannt.

Wir beschliessen die Bearbeitungen dieses Landes mit einer poetischen Erzählung in hundertvierundsechzig Alexandrinern, von der Einnahme Cirtas bis zum Tode der Heldin reichend: *Van*

---

[1]) Vgl. auch den oben erwähnten Massinissa von Duranti.

het droevigh Trouwgeval tusschen twee Vorstelicke persoonen; te weten, den Koning Masanissa, en de Koninginne Sophonisba.[1])

Goedeke, *Grundriss*, 2. Auflage, Dresden 1887, III, 220 erwähnt die folgende deutsche Übersetzung:

J. Katsens Masinissa und Sofonisba aus desselben Holländischen gehoochdeutscht durch C. Chr. Dedekinden 1654. (So beginnend: *Da Sifax war verrast und Asdrubal geschlagen | Und Cirta schrökkensvoll in Eil hinweggetragen* . . . Vgl. weiter unten auch noch Neumarks Bearbeitung.)

V. Sophonisbe in der dänischen Litteratur.

Dieselbe besitzt folgende Dichtung, welche unsere Heldin zum Gegenstande hat:

Sophonisba. Et Digt af Hollard Nielsen. Kjöbenhavn. Trykt paa Forfatterens Forlag. S. Trier's Officin. 1835. 8°.

Eine zweite Auflage hat folgenden Titel:

Sophonisba eller Carthago bör forgaae. Diplomatisk Roman. Enthalten in: *Romancer af Hollard Nielsen. Ny Udgave. Kjöbenhavn. Forfatterens Forlag. Trykt hos H. G. Britl 1851.*

Endlich die dritte Ausgabe:

Sophonisba. Tredie Udgave. Kjöbenhavn. Forfatterens Forlag. E. C. Lösers Tryk. 1852.

Nach diesen Ausgaben zu schliessen muss das Gedicht beliebt gewesen sein. Die königliche Bibliothek zu Kopenhagen teilt mir noch einiges über den Verfasser mit:

Johan Moses Georg Hollard Nielsen naquit à Odense 1804; il a pris ses examens en jurisprudence à l'université de Copenhague. Comme poëte il donna de bonnes promesses depuis ses jeunes ans, mais il est devenu fou, il se nomma prince de Valois. Il est mort il y a une vingtaine d'années.

Ueber das Gedicht selbst sind mir weitere Mitteilungen nicht gemacht.

VI. Sophonisbe in der englischen Litteratur.

Drei Dramatiker sind uns in England bekannt, welche Sophonisbe zur Heldin einer Tragödie gemacht haben.

---

[1]) Genannte Erzählung ist *Cats'* (1577—1660) *Trouwring* (Dortrecht 1634) entnommen, einem Cyclus romantischer Heiratserzählungen, welche dem *Philogamus, Jonghman en noch ongehouwt* und dem *Sophroniscus oudt man en Weduwenaer* in den Mund gelegt und durch die *T'samen-sprake* beider zu einer Rahmenerzählung mit einander verbunden werden.

Der erste ist Marston:

1) *The Wonder of Women, or the Tragedy of Sophonisba, a tragedy by John Marston, London 1606.*

Die Ausgabe Marstons von Halliwell habe ich schon oben erwähnt.

In der Vorrede an den Leser gesteht der Verfasser: *to transcribe authors, and translate Latine prose Orations into English blank verse, hath in this subject, been the least ayme of studies.*

In der That verfährt er ziemlich frei mit dem Stoff.

Wie aus dem dem Stücke vorhergehenden *Prologus* zu ersehen ist, werben Syphax und Massinissa gleichzeitig um die schöne Karthagerin. Massinissa erhält ihre Hand. Der zurückgesetzte Syphax verbindet sich aus Rache mit dem landenden Scipio: I, 1.

I, 2: Hochzeitsfeier mit Gesang und Tanz bei offener Scene; plötzliche Nachricht vom Landen der römischen Flotte. Massinissa eilt aus den Armen der Geliebten in den Kampf.

II: Senatsversammlung und -Beschluss Sophonisbe dem Syphax, durch den allein das Reich gerettet werden könne, zur Gemahlin zu geben und Massinissa heimlich bei Seite zu schaffen. Einwilligung der Sophonisbe. Vereitelung des Mordplanes auf Massinissa. Sein Übertritt zum Feinde.

III: Widerwärtige und peinliche Scenen zwischen Syphax und Sophonisbe in der Königsburg zu Cirtha. Flucht der Letzteren durch einen unterirdischen Gang.

IV: Anrufung der unterirdischen Geister durch Syphax, welcher um jeden Preis die Liebe Sophonisbes gewinnen will. Erscheinung der Zauberin Erichto.

V: Katastrophe: Niederlage der Karthager, Tod der Heldin, Ausrufung Massinissas zum König von Numidien.

Wie ich schon andeutete ist Marstons Stück nicht frei von Rohheiten; der Inhalt mancher Scene lässt sich gar nicht angeben.

Neben Livius, welcher ziemlich frei vom Dichter benutzt ist, sind Appian noch die Umstände entlehnt, dass Hasdrubal Massinissa, nachdem er ihm Sophonisbe genommen, aus dem Wege räumen will, da er doch nur Schaden stiften kann, dass Letzterer selbst das Gift reicht (wie auch bei Alfieri) und dass beide gleichzeitig werben; vergleiche übrigens das bei den *Amantes de Cartago* Gesagte.

Möglich ist, dass der Sophonisbe-Stoff durch Montchrestien in England eingebürgert wurde. Eines Duells wegen musste dieser nach hier fliehen und jedenfalls zu einer Zeit, wo seine *Sophonisbe* — er schrieb dies sein Erstlingswerk im Alter von

19 Jahren — vollendet war; möglich ist sogar, dass Marston das Stück gekannt hat und durch dasselbe zur Abfassung des seinigen angeregt wurde. Beider Stücke berühren sich allerdings nur in dem einen Punkte, dass sie zwei mythologische Figuren auftreten lassen; das englische die Zauberin Erichto, das französische die Furie. (Vgl. Fries S. 21 und Darmesteter-Hatzfeld, *morceaux choisis,* 3e éd. Paris 1885, S. 352.)

Im Jahre 1676 erschien die *Sophonisbe* Lees. In der mir zugänglichen Ausgabe: *dramatik works of Mr. Nathanael Lee in three volumes.* London 1754 hat das Stück folgenden Titel:

2) *Sophonisba: or Hannibals Overthrow. A Tragedy, acted at the Theatre-Royal by Her Majesty's Servants. Written by Nathanael Lee, Gent. [Praecipitandus est liber Spiritus. Petron.] London: Printed for F. Clay and D. Browne without Temple-Bar. MDCCXXXIV.*

Das Stück umfasst zwei unabhängige neben einander herlaufende Handlungen: den Sturz Hannibals und Sophonisbes. Beide Ereignisse denkt sich der Verfasser gleichzeitig. Es ist ein grosser Fehler von demselben, dass er Hannibal und Sophonisbe, beide von denselben Gesinnungen beseelt, nicht zusammenauftreten lässt; er hat sich da eine wirkungsvolle Scene entgehen lassen. Wir haben es hier nur mit der Handlung *Sophonisba* zu thun.

Es ist nun eine auffallende Erscheinung, dass viele Scenen in derselben korrespondierende Seitenstücke in Mairet haben; ich stelle die wichtigsten hier zusammen.

Beide Dichter lassen Syphax in der Schlacht umkommen:

Mairet III, 1.	Lee III, scene the city of Cirta.
Massinisse, Philon. Mas.: *Il est mort ce barbare & lache Vsurpateur.*	Mas., Menander, confident to Mas. Men. *Syphax, the great Usurper of your Throne,* *Is to revenging Furies downwards gone.*
II, 3.	III, scene the Palace.
Sophonisbe wünscht von der Hand ihrer Dienerin zu sterben nach der Eroberung Cirtas: Phenice: *Comme on ne doute point qu'vn mal desesperé* *N'ayt tousiours en la mort vn remede asseuré,* *Ce remede est aussi le dernier qu'on essaye* *Pour moy ie suis d'avis qu'oubliant le trepas,* *Vous tiriez du secours de vos propres apas.* *Vous n'aurez pas besoin de beaucoup d'artifice;* *Pour vous rendre agreable aux yeux de Massinisse.* *Il est ieune, & d'vne nation,* *Qui par toute l'Afrique est la plus renommée,* *Pour aymer aussi-tost, & vouloir estre aymée.*	Enter Soph., Rezambe, Merna, confidents of Soph. Soph.: *Rezambe, thou art brave,* *Strike, and the Carthaginian Glory save!* Rez.: *Death's our last Remedy, as'tis the worst* *'Tis fit you to try the Victor's Mercy first* *Prince Massinissa lov'd you once; who knows* *But the same Passion in his Bosom glows?* *Blow it into a Flame, try all your Charms.* Mer.: *Never was man like Massinissa kind,* *By nature mild, and amorously inclin'd.*

Grosse Scene zwischen Massinissa und Sophonisbe, welche bei beiden Dichtern denselben Aufbau zeigt und in der Verlobung der beiden Liebenden gipfelt; namentlich am Schluss derselben ist die Ähnlichkeit auffallend:

III, letzte Scene.

Mas.:

Cependant permettez que ie prenne à mon aise
Vn honneste baiser, pour gage de la foy,
Que le Dieu conjugal veut de vous et de moy.
Il la baise.
O transports! o baiser de nectar & de flamme,
A quel rauissement esleues-tu mon ame!

IV, 1.

Soph. beschwört Mas. noch einmal sie nicht in die Gefangenschaft zu geben:

Ne souffrez pas qu'vn iour vostre femme enchainée,
Soit dans vn Capitole en triomphe menée.

III, letzte Scene.

Mas.:

The God of Mariage seal our Vows with this:
(Kisses her.
Nectar, and Flames, the Sweets of Hibla grow,
About her Lips ambrosial Odours flow. [1])

IV, 3.

Rather ten thousand Racks let me endure
Than once be brought into the Roman Pow'r.

---

[1]) In King Henry IV, first part I, 2 kommt vor: *sweet ... As the honey of Hybla ...*

Dann ist die Katastrophe bei beiden Dichtern dieselbe; auch Lees Massinissa stirbt mit der Geliebten, wenn auch durch Gift. Aus diesen Zusammenstellungen lässt sich wohl der Schluss ziehen, dass Mairet Lee bekannt war; Mairets Stück war sicher in England verbreitet.

Sonst hält sich der englische Dichter an Livius; aus der Bemerkung Massinissas I, 1:

Yet she (Sophonisba nämlich)
Forgetting all her Vows, forgetting me,
While I for Carthage follow'd Wars Alarms
Resign'd her self up to another's Arms

geht hervor, dass ihm auch Appian bekannt war.

3) Bekanntlich hat sich auch **Thomson**, der Dichter der Jahreszeiten im Drama versucht; sein dramatisches Erstlingswerk, *Sophonisba*, erschien 1730. (Siehe *The works of James Thomson*, London 1761, vol. III, 1.)

Verfasser sagt in der Vorrede, die grosse Einfachheit des Stoffes, frei von allem Nebensächlichen und doch wieder so reich an tragischen Momenten, habe ihn angezogen. Und so ist denn auch sein Stück frei von allen Nebenepisoden; es hält sich streng an die Darstellung des Livius und unterscheidet sich so von seinen beiden Vorgängern.

Geschickt sind Exposition und erregendes Moment herausgearbeitet: während der Kampf vor den Thoren tobt, unterhält Sophonisbe ihre Vertraute Phoenissa von der Vergangenheit: sie war einst die Verlobte des Massinissa, dem sie zu Gunsten des Vaterlandes hat entsagen müssen. (Nach Appian.)

Wirkungsvoll tritt dann das erregende Moment hervor in der Ankunft des Boten, welcher die Niederlage des Heeres meldet:

Soph.: *Ha! Whence art thou? Speak, tho' thy bleeding wounds*
Might well excuse thy tongue.

Sophonisbes Rede an Massinissa ist fast wörtlich der Quelle entlehnt:

Behold, victorious prince! the scene revers'd,
And Sophonisba kneeling here; a captive,
O'er whom the Gods, thy fortune, and thy virtue,
Give thee unquestion'd power of live and death.
If such a one may raise her suppliant voice,
Once music to thy ear, if she may touch
Thy knee, thy purple, and thy victor-hand;
Oh listen, Masinissa! Let thy soul
Intensely listen! While I fervent pray,
And strong adjure thee, by that regal state,
In which with equal pomp we lately shone,
By the Numidian name, our common boast,
And by those houshold gods; who may, I wish,
With better omens take thee to this palace,
Than Syphax hence they sent. As in thy pleasure,
In all beside determine of my fate.
This, this alone I beg. Never, oh never!
Into the cruel, proud, and hated power
Of Romans let me fall. Since angry heaven
Will have it so, that I must be a slave,
And that a galling chaine must bind these hands,
It were some little softning in my doom,
To call a kindred son of the same clime,
A native of Numidia, my lord.
But if thou canst not save me from the Romans,
If this sad favour be beyond thy power;
At least to give me death is what thou canst.

(Vgl. hiermit die betreffende lateinische Rede.)

Folgende Stelle finden wir auch bei Lee:

I: Phoenissa zu Sophonisbe nach der Trauerkunde:

Think not I'd have you live to drag a chain,
And walk the triumph of insulting Rome.
No, by these tears of loyalty and love!
Ere I beheld so vile a sight, this hand
Should urge the faithful ponyard to your heart,
And glory in the deed.

Lee III: Rezambe:

Rather than I would live to see those hands,
Which Kings have kiss'd, fettered with Roman Bands
That Body like a Pageant Wretch adorn'd
Rather than this endure, by all that's good,
I'd bathe this Dagger in your Life's warm Flood.

Dieser Gedanke mag Lee entlehnt sein, dessen Tragödie Thomson jedenfalls bekannt war.

In Deutschland erfreute sich seine Bearbeitung ziemlicher

Beliebtheit; sie erlebte hier drei Übersetzungen, welche Gœdeke *a. a. O.* S. 369 und S. 373 anführt:

1) *Joh. Gottfr. Bernhold, Sophonisbe, aus dem Engl. in deutsche Verse übersetzt 1750.*

2) *Des Herrn Jakob Thomson sämtliche Trauerspiele, I. Sophonisbe, II. Agamemnon, III. Eduard und Eleonore, IV. Tancred und Sigimunda, V. Coriolan. Aus dem Englischen übersetzt. Mit einer Vorrede von Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig 1756.*

Die Übersetzung ist in Prosa und rührt von verschiedenen Verfassern her; die Prologe sind ganz fortgelassen. Feit *a. a. O.* nennt diese Übersetzung die „Weissesche".

Lessing lobt nun Thomsons Stück überschwenglich; natürlich auf Kosten der Franzosen: „Seine Sophonisbe ist von einer Simplicität, mit der sich selten, oder nie, ein französischer Dichter begnügt hat. Man sehe die Sophonisbe des Mairet und des grossen Corneille. Mit welcher Menge von Episoden, deren keine in der Geschichte einigen Grund hat, haben sie ihre Handlung überladen!" Mairet hätte Lessing aus dem Spiel lassen sollen, der den Stoff so glücklich bearbeitet hat.

3) *Jacob Thomsons Sophonisba ein Trauerspiel aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert: wie auch mit zwoen Abhandlungen von Numidien und anderen Trauerspielen die von Sophonisben handeln begleitet von Johann Heinrich Schlegeln königl. Sekret. in der dänisch. Kanzley. Leipzig, bey Johann Wendler 1758.*

Dem Übersetzer sind Trissino, Corneille, Mont-Chretien, Mairet, Lohenstein, Lee, welche er auch kurz bespricht, bekannt.

Diese Schlegelsche Übersetzung ist das erste deutsche Jambendrama; vgl. hierüber Robert Prölss, *Geschichte des neueren Dramas*, Lpz. 1883, III[1], 376.

In England selbst jedoch riefen Thomsons Tragödien und namentlich Sophonisbe die Satire heraus. So ist:

The Tragedy of Tragedies: or the life and death of Tom Thumb the Great by Henry Fielding 1730, eine Parodie der Sophonisbe.

In der That wissen wir nur allzu gut, was jene Verse, mit denen Huncamunca den trostlosen Liebhaber tröstet, meinen:

Oh! be not hastly to proclaim my doom,
My ample heart for more than one has room;
A maid like me, Heaven form'd at least for two,
I married him, and now I'll marry you.

Vgl. hierüber Prölss *a. a. O.* II[2] S. 327.

Ward: *history of Engl. dramt. lit.* London 1875, vol. II,

S. 59, Anmerkung 2 ist der Ansicht, dass der 1580 in Whitehall aufgeführte *Cipio Africanus* auch die Katastrophe in Cirta mit in sich geschlossen habe; es ist dies nicht unmöglich; Lees Stück geht ja auch über die gewöhnliche Grenze hinaus.

Die Tragödie *Hannibal and Scipio by Thomas Nabbes* ist mir nicht zu Gesichte gekommen, auch sie mag die Sophonisbe-Episode mit umfassen.

Im *Catalogue of books in the library of the british museum to the year 1640,* London 1884, vol. 2, S. 1126 findet sich folgendes Werk:

Murray (Sir David). [The Tragicall Death of Sophonisba.] [London 1611.] 8 v°.

Imperfect; wanting the titlepage . . .

Im *catalogue of the printed books in the library of the society of writers. To H. M. Signet in Scotland,* Edingburg 1882, S. 706 wird eine neue Ausgabe erwähnt . . . *edited by Thomas Kinnear.* Edingburg 1823, 4to (Bannatyne Club).

Die Bibliothek des Brit. Museums teilte mir die Anfangsverse dieses sonettenartigen Gedichtes mit; dieselben lauten:

Sad Massinissa, swoolne with griefe and rage,
When all his credit serv'd not to intreat
His brave victorious friend, to dis-ingage
His late-spous'd Lady from a servile state:
Halfe mad, distraught, confus'dly doth hee write,
To show, the Romaine Conqueror thinks to send
Her as a slave his triumph to attend.

But lo (quoth he) t'avoyd this unkind doome,
And that my oath un-violate remaine
Made once to thee, thou never shouldst see Rome:
That her proud Dames might glory in thy paine,
And point their fingers at thee in disdaine:
I send thee here a potion with my letters,
To save my faith from soyle, and thee from fetters.

Das Gedicht erinnert an die oben erwähnte spanische Romanze, welche auch mit der Klage Massinissas anhob.

Boccaccios oben erwähntes Werk: *de casibus virorum* fand in England durch *John Lydgate* eine poetische Bearbeitung: *Here begynneth the boke callede John Bochas descriuinge the falle of princis princessis & other nobles trāslated ĩto english by John ludgate mōke (1494).*

Der auf Syphax bezügliche Abschnitt besteht aus 18 siebenzeiligen Strophen (wichtigsteStrophe bei Chaucer: *clerces tale* u. s.w.) und ist überschrieben:

Howe Siphax of Munedye kinge was take and dyed in prison.

Die vorletzte Strophe, welche uns in den Inhalt des Ganzen einweiht, lautet:

Siphax was take thus or he was ware
Under his baner maugre all his might
And into rome led afore the chare
Of Scipion the noble worthy knight
That wan the triumphe graunted him of right
And Siphonisba afore to Sophax wif[1])
Wed to masmysse at the ende of all this strif.

Chaucer weiss nur die Begegnung Massinissas mit Scipio zu melden, welche er aus dem *Somnium Scipionis* kennt. Die sechste Strophe des *parlement of foules* lautet:

First telleth hyt (der Traum) *whan Scipion was come*
Into Aufryke, how he mette Massynysse,
That him for joy in armes hath ynomme,
Than telleth he hir speche and al the blysse,
That was betwixt hem til the day gan mysse.

Die späteren Lebensschicksale des Mannes, so sein Verhältnis zu Sophonisbe, und diese selbst scheinen Chaucer jedoch unbekannt gewesen zu sein, sonst hätte er sich wohl nicht die Gelegenheit entgehen lassen, Strophe 42 seines Parlamentes, wo er unglückliche Liebespaare aufzählt, auch Massinissas und Sophonisbes zu gedenken. In der *legend of good women* sehen wir uns ebenfalls vergebens nach der Letzteren um.

Schliesslich erwähne ich hier der *Historie of the world in five books by S. W. Raleigh, London 1652*, wo *in the fift book of the first part*, pag. 475—485 die Sophonisbe-Episode genau nach Livius, Appian, Polybius, teilweise wörtlich übersetzt, zur Darstellung gebracht wird. Die *historie* erinnert in ihrer ganzen Anlage an das oben erwähnte *Itinéraire* Chateaubriands.

---

[1]) Beachte die Verwechselung von *o* und *i* in den beiden Vornamen.
Nach Ten Brink *(Engl. Litteraturgeschichte* II, S. 235 ff.) hat Lydgate nicht das Original direkt, sondern eine französische Bearbeitung desselben vom Jahre 1409 benutzt.

VII. Sophonisbe in der deutschen Litteratur.

Der stattliche Reigen der deutschen Sophonisbetragödien wird von Lohensteins *Sophonisbe* eröffnet:

1) *Daniel Caspers von Lohenstein Sophonisbe Trauerspiel. Bresslau Auf Unkosten JEsaiæ Fellgibels Buchhändlers aldar. 1680.*

Der Inhalt des Stückes, welches mit sehr viel Beiwerk überladen ist, wird ausführlich von Feit S. 4 ff. angegeben; ich verweise darauf.

Die Anmerkungen, welche Lohenstein am Ende der Tragödie gibt und welche fast denselben Raum beanspruchen wie das Stück selbst, bekunden eine ungeheuere Belesenheit des Dichters. Fast jeder Vers wird hier besprochen und auf seine Quelle hin untersucht. Namen wie Livius, Appian, Polybius, Florus, Strabo, Plutarch u. s. w. treten uns da entgegen.

Lohenstein lernte jedenfalls bei seinem Aufenthalte in den Niederlanden den Stoff kennen[1]) und zwar aus dem Stücke des oben erwähnten *Nieuwelandt,* welches ihm nun durch Lektüre oder durch eine Aufführung bekannt wurde. Wie dieser Dichter, gibt auch Lohenstein zu Anfang den Inhalt der fünf *Handlungen* an, dann lässt er ebenfalls s. g. *Reyen: der Liebe, des Himmels, der Regiersucht unter der Person des Jupiter; des Abgrunds, der Grausamkeit unter der Person des Pluto;* dann *der Zwytracht, des Hasses, der Freude, des Schreckens* u. s. w. auftreten. Diese Allegorien sind sicher dem niederländischen Stücke entlehnt.

Kerckhoff, Aug. (*Daniel Caspar von Lohensteins Trauerspiele mit besonderer Rücksicht der Cleopatra.* Paderborn 1817, S. 16) macht die Bemerkung, in der *Cleopatra* befänden sich einige Reminiszenzen aus Hoofts *Geeraert van Velzen,* welchen

---

[1]) Die jetzt zu nennenden Übersetzungen von Boccaccios berühmten Frauen: *Ein schöne Cronika oder Hystoribuch von den fürnämlichsten Weybern, so von Adams zeyten an gewesst . . . Durch Joannem Boccatium in Latein beschrieben, nachmaln durch Doctorem Henricum Steinhöwel in das Teütsch gebracht. Augspurg anno 1541,* (Mit dem Zusatz im Register: *Sophonisba ein Künigin Numidarum derenn morgengab was ein vergifft tranck das tranck sy willig unerschrocken.*) und Petrarcas Triumphen: *Francisci Petrarchæ, des vornehmen alten Florentinischen Poeten Sechs Triumphi oder Siegesprachten . . . Cöthen 1643,* sowie die oben genannte der *harangues* M. de Scuderys und andere minderwertige Bearbeitungen waren gewiss schon längst mehr oder weniger der Vergessenheit anheimgefallen und hatten auch wohl seiner Zeit nicht das Interesse so in Anspruch genommen, wie jetzt die Originalarbeit Lohensteins, welcher durch dieselbe den Stoff in Deutschland einbürgerte.

der Verfasser vielleicht in Amsterdam hätte aufführen sehen. Diese Annahme bestärkt mich in der meinigen.

Goedekes Urteil (*Grundriss*, 2. Aufl. III, 269): „in den dramatischen Stücken brachte er mit völliger Stumpfheit die wildeste Bestialität vor die Augen der Zuschauer", sowie das Schlegels in der Thomson-Übersetzung (S. 195): „anstatt einer livianischen *Sophonisbe* sieht man hier die wollüstigste und die grausamste, die albernste, ja die niedrigste Person aus dem menschlichen Geschlechte, oder vielmehr ein solches Gemische von Thorheiten und Lastern, dergleichen niemals in einem menschlichen Herzen gewesen seyn kann" sind übertrieben. Bescheidener drückt sich Ephen aus, auf dessen Stück wir sogleich zu sprechen kommen, wenn er sagt: „man kennt die überspannte Einbildungskraft, die morgenländischen Metaphern, und den abgeschmackten Phöbus dieses sonderbaren Schriftstellers. Seine Trauerspiele gehören im eigentlichen Verstande unter diejenigen, worüber man lachen muss".

Allerdings wird man bei der Lektüre des Stückes nur allzu oft lachen; doch findet sich auch mancher glückliche Alexandriner vor; z. B. wenn Sophonisbe das Geschenk begrüsst:

Willkommen süsser Trank! Ich nehm ihn freudig an |
Weil Masanissa mir nichts bessers schenken kan.
Gewünschter Freyheits-Saft! Verlangte Morgengabe!
Disalces | sichre dich: kein güldner Apfel habe
So angenehmen Saft | kein Weinstock süssern Wein |
Als Masanissens Tranck | schenkt er mir Gift gleich ein.

Wir müssen bedenken, dass Lohenstein im Sinne seiner Zeit dichtete und schrieb, und wenn uns heute sein Stück abgeschmackt und lächerlich vorkommt, so hat es doch das Verdienst, zuerst die karthagische Heldin auf die deutsche Bühne gebracht zu haben.

Ungefähr ein Jahrhundert nach Lohenstein erschien die dramatische Bearbeitung von Epheu:

2) *Sophonisbe. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Von F. L. Epheu. Dessau und Leipzig, auf Kosten der Verlagskasse für Gelehrte und Künstler. 1782.*

(Epheu ist das Pseudonym für *Garlieb Hanker;* siehe Goedeke, 1. Aufl. S. 1086.)

Der Hauptwert dieser Dichtung besteht in der 32 Seiten langen Einleitung (das Stück selbst gehört ins Gebiet der Schauer- und Rührdramen), aus welcher ich schon öfters zu zitieren Gelegenheit hatte. Sie bekundet nicht nur die grosse Belesenheit des Verfassers, sondern zeugt auch von einem richtigen Urteil über jedes Stück; fast alles, was Epheu sagt, können wir unter-

schreiben. So bestätigen wir mit ihm: „Schade ist es, dass die Geschichte *Sophonisbens* nicht von einem der unsterblichen Griechen bearbeitet werden konnte, und dass sie der Aufmerksamkeit ihres grossen Nebenbuhlers Shakespeare entgieng.“ Wenn er aber fortfährt: „Der Verfasser *Romeo's* und *Julius Cäsars* hätte vielleicht bey einem Gegenstande, der die sanften Ausbrüche der Liebe, mit der edeln Grösse des Heldenmuths verband, alles übertroffen, was wir jetzt von ihm bewundern“, so scheint er uns jedoch in seiner Bewunderung für den Stoff etwas zu weit zu gehen.

Nach einer Übersetzung der Livianischen Darstellung folgt das in Prosa geschriebene Stück selbst. Da Verfasser sämtliche ihm bekannten Stücke gelesen hatte, so kann man sich nicht wundern, wenn sich in seiner Tragödie starke Anklänge an dieselben finden. Er leugnet dies auch gar nicht: „Bey der grossen Anzahl derselben wird man vielleicht von den wenigen Schönheiten meines Stückes, keine für eigenthümlich halten. Ich werde auch diesem Vorwurf nicht widersprechen. Zu meiner eignen Beruhigung, ist mir die Überzeugung hinlänglich, dass ich keinen von ihnen wissentlich ausgeschrieben habe. Wenn ich, genährt durch ihre Lektüre, oder vielleicht gar von ungefähr, mit ihren Ideen, mit ihrer Behandlung, ihren Situazionen zusammentraf, so bleibe ihnen die Ehre der Erfindung.“

Besonders lebhaft nun werden wir bei der Lektüre seiner *Sophonisbe* an Mairet, oder sagen wir lieber Mairet-Voltaire erinnert, welche beiden Verfasser auch jedenfalls benutzt hat. Einige vergleichende Stellen mögen dies näher beweisen:

Alle drei Dichter lassen ihr Stück mit der Scene zwischen Syphax und Sophonisbe eröffnen, nur mit dem Unterschiede, dass der Syphax Epheus keine direkten Beweise von der Untreue seiner Gemahlin in Händen hat; doch ahnt er nichts Gutes und ist von Todesahnungen erfüllt:

Mairet-Voltaire.	Epheu.
Mairet I, 2.	I, 1.
Syphax zu Philon:	Syphax zu Sophonisbe:
Ha! Philon, souuiens-toy que la Fortune est fame, Et que de quelque ardeur que Syphax la reclame, Elle est pour Massinisse, & qu'elle aymera mieux Suivre vn ieune Empereur, qu'on autre desia vieux.	*Das Glück gleicht einer flatterhaften Buhlerin, und die glühenden Wangen des Masinissa werden ihr besser gefallen, als die grauen Locken des Syphax.*

Wie die beiden französischen Dichter, so lässt auch Epheu Syphax in der Schlacht fallen:

Voltaire II, 2.

Actor zu Sophonisbe:

Le juste et premier soin de l'heureux Massinisse
Est . . . .
De dresser un bûcher à votre auguste époux.
Enfin à Siphax même il a donné des larmes.

II, 1.

Mas. zu Sygäus, seinem Vertrauten:

Hat man den Leichnam des Syphax gefunden? Er soll mit aller Pracht, die der königlichen Würde angemessen ist, begraben werden.

III, 2.

Mas. zu Lälius:

Auch habe ich seinen Leichnam mit königlicher Pracht zur Erde bestatten lassen.

Voltaire III, 1.

Lelie, Massinisse.

Lelie:

Parlez à Scipion. Vous pourrez le fléchir

Mas.:

Le fléchir! apprenez qu'il est une autre voie,
De priver les Romains de leur injuste proie.
Il est des droits plus saints: Sophonisbe aujourd'hui,
Seigneur, ne dépendra ni de vous ni de lui.

III, 2.

Mas. zu Lälius:

Bitten und Vorstellungen? Es wird keiner bedürfen — O, Masinissa kennt andere Waffen als Bitten und Vorstellungen, — Wisse, dass der Arm, der für Rom kämpfte, auch Sophonisben wird vertheidigen können.

Unglücklicher Ausgang des Kampfes; Massinissa und Sophonisbe werden gefangen genommen und in den Kerker gebracht. Sophonisbe, von Gewissensqualen gefoltert, verfällt hier dem Wahnsinn; Ähnliches treffen wir in den französischen Stücken:

Mairet V, 4.

Sophonisbe:

Encore auiourd'huy mesme au leuer du Soleil,
Vn songe espouuentable a causé mon resueil.
Du malheureux Syphax l'image ensanglantée,
Auec ces tristes mots à moy s'est presentée:
Ingrate, ie reuiens de l'eternelle nuict,
Pour t'asseurer encor du mal-heur qui te suit:
D'vn mary mesprisé le courroux legitime,
Te demande aux Enfers, où t'apelle ton crime:
Adieu, tes voluptez feront naufrage au port,
Je te l'ay dit viuant, & ie te le dy mort.

Voltaire II, 1.

Sophonisbe:

L'ombre de mon époux à mes yeux s'est montrée,
Pâle, sanglante, horrible, & l'air plus furieux
Que lorsque son corroux m'outrageait à tes yeux.
Tout m'alarme et me nuit,
Et je crois voir encore un dieu qui me poursuit.
Que veux tu, Dieu cruel? Euménide implacable.

IV, 1.

Sophonisbe in Ketten:

Was blickst du so bleich und fürchterlich? Warum drohst du mir, grausamer Schatten? . . . Du hast Wort gehalten, Syphax; du hast mich aufgeschreckt von meinem Lager — zu römischen Fesseln mich aufgeschreckt! Aber wo sind die Eumeniden, die dir helfen sollten! Ha, Verbrecherin! in deinem Busen.

Die Katastrophe ist von Mairet herübergenommen: Sophonisbe stirbt durch Gift, Massinissa ersticht sich neben der Leiche, welche nach dem Vorgange beider französischen Dichter nochmals vor den Augen der Zuschauer sichtbar wird:

Voltaire V, 3.

On ouvre la porte, Sophonisbe paraît étendue sur une banquette.

Mairet V, 7.

La chambre paroist.

IV, 6.

Es eröffnet sich der Hintergrund der Schaubühne und zeigt die sterbende Sophonisbe.

Voltaire lässt Sophonisbe vor dem Tode noch folgende Worte an Massinissa richten:

Viens, que ta main chérie
Achève de m'ôter ce fardeau de la vie,
Digne époux, je meurs libre, & je meurs dans tes bras.

Epheu macht hieraus eine lange Rührscene, welche mit den Worten Sophonisbes endet:

Ist das der Tod? Weh mir! Wohl mir!
Freyheit — Masinissa —

Voltaire V.	IV, 7.
Mas. nach dem Tode der Heldin: *Je vous la rends, Romains, elle est à vous,* *Monstres qui par mes mains avez commis mon crime,* *Allez au capitole offrir votre victime;* *Montrez à votre peuple, autour d'elle empressé,* *Ce coeur, ce noble coeur que vous avez percé.*	*Tragt den gefesselten Leichnam an die Ufer Eurer Tyber. Triumphiert dort über die Asche eines Weibes, über ihren letzten Seufzer, über die Qual ihres brechenden Herzens. — —*

Voltaire V.	IV, 7.
Scipio: *Ils sont morts en Romains.* *Qu'un pompeux mausolée, honoré d'âge en âge,* *Eternise leur noms, leurs feux & leur courage.*	Scipio: *Edles Paar, du verdientest ein glücklicheres Schicksal. Ein Aschenkrug soll die Gebeine der beyden Liebenden umschliessen.*

Trissino ist der Name für die Vertraute, *Herminia,* dann die Erwähnung von Sophonisbes Mutter entlehnt:

Trissino.	IV, 4.
Letzte längere Rede der Soph. an Herminia: *Appresso, poi tornando (come spero)* *Dopo alcun giorno ne la terra nostra,* *Iui a i parenti miei tu narrerai* *Il modo, e la cagion de la mia morte.* *E stando in casa anchor darai conforto* *A la mia uecchia, e sconsolata madre.*	Soph. zu Herm.: *Sey der Trost ihrer Mutter, wenn Du die Freyheit erhältst, nach Karthago zurückzukehren, so sage den Meinigen, sage der Welt, wie Sophonisbe gestorben ist.*

Die Scene zwischen Scipio und Massinissa ist, wie der Verfasser in der Vorrede selbst gesteht, Thomson nachgeahmt.

S. 17 der Vorrede, bei Besprechung der Mairet'schen Tragödie macht Epheu die Bemerkung: „Die zwote Heyrath Sophonisbens ist immer eine so zweydeutige Handlung, dass der Dichter, um seiner Heldin unser Interesse zu erhalten, sie mit vieler Zärtlichkeit behandeln muss. Mayret macht die Fiktion, dass Sophonisbe den Masinissa bey der Belagerung der Stadt einst mit solcher Unerschrockenheit habe fechten gesehen, dass sie, als er das Visier seines Helmes aufgezogen, sich in ihn verliebt habe. Ich glaubte daher, dass eine Jugendliebe Masinissa's und Sophonisben's schicklicher sein würde."

Allerdings ist durch diesen Umstand, welcher Mairet IV, 1 berichtet wird, die Liebe der Heldin zu Massinissa wieder angefacht, allein Epheu übersieht die vorhergehenden Verse, welche die Hauptsache sind:

Vous sçauez qu'autrefois nous fusmes sur le poinct,
De conclure vn Hymen qui ne s'acheua point.
Ce Prince mal-heureux, à qui les Destinées
Voulaient sacrifier mes premieres années,
Fut cause que mon pere à ses voeux complaisant,
Rompit le noeud sacré qui nous lie à present.

Aus den letzten Worten obiger Bemerkung geht fast hervor, als sei diese „Jugendliebe" eine „Fiktion" Epheus; es ist schwer zu entscheiden, ob dem Verfasser die betreffende Stelle bei *Appian* bekannt war, jedenfalls aber ist es keine Erfindung seinerseits, sondern wohl eine Entlehnung aus irgend einer ihm bekannten Tragödie, wie er sich denn überhaupt mehr an die erwähnten Stücke, als an die Geschichte gehalten hat.

Im Jahre 1784 wurde unser Stück von einem *Karl Martin Plümicke* für die Berliner Bühne bearbeitet; siehe Goedeke, erste Auflage, S. 1052.

Im XIX. Jahrhundert treffen wir zuerst die

3) *Sophonisbe Grambergs, Oldenburg 1808,* erwähnt bei Kurz: *Geschichte der deutschen Litteratur,* Leipzig 1876, 7. Aufl., Bd. III, 388a.

Da mir das Stück nicht zu Gesicht gekommen ist, so muss ich mich auf das Urteil Feits (S. 8) beschränken. Nachdem derselbe Epheus *Sophonisbe* nach Gebühr gelobt hat, fährt er fort: „Alle diese Vorzüge fallen wieder fort in der ganz untragischen Dichtung Gramberg's. Nicht nur, dass Syphax der Sophonisbe seinen Verlobungsring zurücksendet, sondern Massinissa bewegt sie auch durch die Hoffnung, eine Versöhnung zwischen den Völkern zu stiften, zur Ehe. Und Lälius rät zwei Akte hindurch den Vermählten zur Flucht, um seine Pflicht nicht erfüllen zu müssen, und schliesst nach dem Tode der Königin Massinissa umschlingend mit ihm einen heiligen Freundschaftsbund."

Das folgende hier zu nennende Stück erschien in Paris und merkwürdigerweise in deutscher Sprache; es trägt folgenden Titel:

4) *Sophonisbe, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Dr. Ignaz Schadbey. Paris im Verlag der Brüder Girard, Buchhändler, rue Richelieu 14. 1838.* (130 S.)

Die Tragödie ist in Versen abgefasst und besitzt keine Vorrede; sie ist mit dem Motto begleitet: „Gewalt erdrückt den Körper nur, und nicht den freien Willen." (I, 4.) Der Schauplatz ist teils in Cirta, der Hauptstadt von Massäsilien, teils in Scipios Lager bei Utica. (Mitteilung der Arsenalbibliothek in Paris.)

Sodann ist hier zu nennen:

5) *Sophonisbe. Trauerspiel in einem Akt von A. v. Hake. Leipzig 1839.*

Das nur aus drei Scenen bestehende Stück ist kurz so analysiert:

1: Begegnung zwischen Massinissa und Sophonisbe nach der Einnahme Cirtas.

2: Scipios Vorwurf dem gefesselten Syphax gegenüber. Scipio und Massinissa.

3: Massinissa und Sophonisbe: Katastrophe.

Hake motiviert die rasche Liebe der Heldin zu dem Sieger durch einen Traum:

Sein Wechselspiel trägt einen Heldenjüngling
Vor meine Seele, kühn wie Mars und schön wie Phöbus . . .
Und dieses Traumbild tritt in seiner Wahrheit
Mir heute vor das Aug'; Du bist der Jüngling,
Den Phantasie mir schuf in sel'ger Stunde.

Gleichsam eine Variation Appians, dem auch die Katastrophe entlehnt ist. Sonst hält sich Verfasser treu an Livius; einige Stellen aus den Reden sind sogar wörtlich herübergenommen. Es ist wohl reiner Zufall, dass bei Hake nur dieselben vier Personen auftreten, wie bei Alfieri: Scipio, Syphax, Massinissa, Sophonisbe.

Das folgende Stück kenne ich nur aus Kurz, Bd. 4, 483b, 4. Auflage, Leipzig 1881:

6) *Sophonisbe, Tragödie von J. C. Schmid, Wien 1847.* „Sophon. zeugt von dramatischem Talent, doch entspricht die Sprache nicht dem tüchtigen Gehalt.“

7) *Sophonisbe. Tragödie von Friedrich Roeber. Iserlohn 1884.*

Verfasser sagt in der Vorrede, dass sein Stück längst geschrieben sei, als die Tragödie von Hersch erschien; gedruckt sei es zuerst 1862 in der von Feodor von Wehl herausgegebenen deutschen Schaubühne. Aus diesem Grunde bringe ich das Stück schon an dieser Stelle.

Interessant ist, dass Roebers *Sophonisbe,* was Bau und Inhalt anbelangt, an Marstons gleichnamiges Stück erinnert.

So werben die beiden numidischen Fürsten zu gleicher Zeit um Sophonisbe; I, 1:

. . . Gekommen sind
Zu gleicher Zeit die beiden Könige hier,
Um bei dem Staate von Karthago selbst
Um dich zu werben: hier der König Syphax,
Hier Massinissa, und es bietet jeder
Den gleichen Preis. . . .

Marstons Prolog:

Then in this Carthage Sophonisba liv'd,
For whom ('mongst others) potent Syphax sues,
And well-grac'd Massinissa rivalls him.

Der Verlauf nun auch so wie bei Marston; auch hier will man sich des Massinissa entledigen, nachdem ihm die Gemahlin genommen; schlecht ausgerüstete Schiffe sollen auf offener See seinen Untergang herbeiführen. Aber trotz des Sturmes läuft Massinissas Schiff in den sicheren Hafen ein.[1]) Dann lässt Syphax, um sich die Gegenliebe der Sophonisbe zu gewinnen, einen Liebestrank bei einer Zauberin für dieselbe brauen (vgl. Marstons *Erichto)*. Bei beiden Dichtern wird ferner Syphax als ein roher, wilder Barbar geschildert. Ferner ist die Katastrophe gleich, Massinissa überreicht Sophonisbe selbst den Giftbecher.

Es ist möglich, dass Marston von Rœber benutzt worden ist; ohne ihn wäre er wohl schwerlich auf den Gedanken gekommen, Sophonisbe durch Zaubermittel dem Syphax geneigt zu machen.

Rœbers Stück ist noch dadurch ausgezeichnet, dass es die kriegsfeindliche, nur dem Handel lebende Partei vorführt, deren Häupter Gisgon, Hanno, Mago, Himilco sind. Ersterer, ein fanatischer Feind der Barkas und besonders der Sophonisbe, späht das Lager des Syphax aus, nachdem er die Wachen trunken gemacht hat, und berichtet alles den Römern; dann werden uns in Akt V die harten Friedensbedingungen aufgezählt, bei deren Kunde die anwesende aber unerkannte Sophonisbe in ein krampfhaftes Gelächter ausbricht: Livius 30, 16. Dieser Schriftsteller ist auch sonst benutzt; einige Stellen aus den Reden sind wieder wörtlich entlehnt; so Scipios Rede:

Eins lern von mir: dich selber zu beherrschen,
Denn nicht so schlimme Feinde drohn uns je
Von aussen, als sie in uns selber zeugt
Das eigne Blut. Wohin denn dachtest Du?
Unter der römischen Götterleitung ist
Siegreich geführt der Krieg, Rom jetzt gehört
Die ganze Beute, das Gebiet Karthagos,
Des Syphax Reich, die Städte drin und Dörfer ....

(Vgl. Livius 30, 14 oben.)

Eine Aufführung hat das Stück nicht erlebt.

8) *Sophonisbe. Trauerspiel in fünf Akten von Hermann Hersch. Frankfurt a. M. 1859.*

---

[1]) Im *Nero* von Hans Herrig (Berlin 1883) sucht der Held seine Mutter Agrippina auf dieselbe Weise ums Leben zu bringen, auch hier misslingt der Plan. Die Schilderung des Seesturmes II, 1 hat Roeber Shakespeares *Macbeth* II, 1 nachgeahmt: Hanno: Das war ein Sturm in dieser Nacht! Ich hab's | Nicht so erlebt. Mago: Als hätt' die Erde bersten woll'n. Der Sturm | Schrie wie mit Menschenzungen. Entsetzlich wars! | Das heult' und pfiff und sang ... Die vorkommenden Volksscenen verraten auch Shakespeare'schen Einfluss.

Massinissa steht im Begriff seine Vermählung mit der ihm verlobten Sophonisbe zu feiern, welche jedoch von ihm verlangt, dass er sich ganz der karthagischen Sache widme. Da ihm aber das Wohl seines Volkes am Herzen liegt, so kann er diese Bedingung nicht erfüllen. Sophonisbe löst sofort noch in der letzten Stunde das Verhältnis auf und reicht ihre Hand dem Syphax, welcher bis jetzt vergebens um sie geworben hatte. Eifersucht und Rache treiben Massinissa in das feindliche Lager. Die Römer siegen; Syphax fällt in der Schlacht. Massinissa zieht siegreich in Cirta ein, voll von Rachegedanken. Aber bei der Begegnung siegt die alte Leidenschaft; sprachlos und mit stummen Gebärden stehen sich die einstigen Geliebten gegenüber. Massinissa schwört nun sein Verhältnis zu Rom ab; um diesen Preis wird Sophonisbe die Seine. Scipio, über diesen raschen Schritt empört, gelingt es den über seine Vorwürfe gereizten Massinissa durch die Erinnerung an seinen Vater zu beschwichtigen und an Thatsächlichkeiten zu verhindern. Der Verzweiflung nahe eilt er zu Sophonisbe, seiner Gattin; diese aber nimmt ein verborgen gehaltenes Gift und entzieht sich so der Gefangenschaft.

Aus dieser kurzen Inhaltsangabe ersieht man leicht, dass Hersch in einigen Punkten die Geschichte verlässt: Sophonisbe wird nicht sofort die Gemahlin des Massinissa, sondern erst, nachdem er den Römern entsagt hat. (In diesem Punkte erinnert das Stück an Voltaire, welcher Massinissa auf Bitten Sophonisbes auch feierlich die Freundschaft zu den Römern abschwören lässt.) Dann stirbt die Heldin aus freiem Entschluss, ohne Hilfe des Massinissa, und Syphax fällt in der Schlacht.

Herschs Bearbeitung ist neben der Geibel'schen die beste deutsche, der Gang der Handlung ist rasch und lebendig; Akt II und III zeigen geschickten Aufbau: Bericht des Kampfes, Begegnung der Liebenden. Die Sprache des Stückes ist kraftvoll und poetisch. Kurz *a. a. O.* Bd. 4, 489^a giebt das folgende Urteil ab:

„Hätte er nur die Sophonisbe verfasst, so würde er schon vollkommene Anerkennung verdienen, denn sie gehört unzweifelhaft zu den besten Bearbeitungen des Stoffes. Die Anlage zeugt von Verständnis der dramatischen Kunst; die Begebenheiten und Charaktere erscheinen in der schönsten Wechselwirkung und es sind die Hauptpersonen, Sophonisbe und Scipio in ihrer antiken Grösse würdig aufgefasst."

Wie aus der Vorrede Rœbers zu sehen ist, hatte Herschs *Sophonisbe* einen vorübergehenden Bühnenerfolg, welcher zur Nachahmung reizte. Hersch[1]) fand mehrere Nachfolger. Zuerst nennen wir hier:

---

[1]) Allbekannt ist sein Volksstück: *Anne-Liese.*

9) *Sophonisbe. Tragödie in fünf Akten von J. F. Horn. Kiel 1862.*

Dies Stück folgt im Gange der Handlung dem seines Vorgängers; der erste Akt weicht insofern etwas ab, als Hasdrubal seine Tochter gleichsam zwingt, die Gemahlin des Syphax zu werden, während er in dem Hersch'schen Stücke den Gefühlen seiner Tochter keinen Zwang auferlegen will. Dann macht der Dichter die Fiktion, Sophonisbe habe in früher Jugend des Feldherrn Bruder Hasdrubal geliebt und bei dessen Tode geschworen nie die Gattin eines anderen zu werden:

> *Es war des Feldherrn Bruder Hasdrubal,*
> *Aus Barkas' edlem Heldenstamm entsprossen.*
> *Wir wuchsen still in siller Jugend auf*
> *Er war des Schmuckes meiner Liebe werth.*
> *Er hat den Tod für's Vaterland gefunden*
> *Und ewig, ewig bluten meine Wunden.*

Um so mehr muss man sich wundern, dass sie nachher nicht nur Gemahlin des Syphax, sondern auch des Massinissa wird.

Sonst folgt Horn der Geschichte und weicht nicht davon ab wie Hersch.

Das Lob, welches Kurz *a. a. O.* der Horn'schen Tragödie zuteil werden lässt, ist übertrieben, sie ist schwach und kann sich in keiner Weise mit der vorhergehenden messen. Und wenn er die herrlichen Gedanken und Sentenzen rühmt, so vergisst er, dass dieselben etwas stark nach Schiller schmecken.

Des Interesses wegen vgl. man:

I, 5: Syphax spricht von den Geschenken, welche er Sophonisbe zu Füssen legen will:

> *D'rum soll Arabiens Weihrauch, Indiens Gold,*
> *Der Syrer Seide, aus Aegypten Byblus,*
> *Und alle Perlen, alle Edelsteine,*
> *Die uns der Osten sendet, was an Schmuck*
> *Die ganze Welt nur bietet, deine Schönheit umstrahlen . . .*

Und Schillers *Braut von Messina*, wo Don Manuel die Geschenke der Geliebten so auswählt:

> *. . . . was das Morgenland erzeugt*
> *An edelm Stoff und feinem Kunstgebild.*
> *Erst wählet aus die zierlichen Sandalen*
> *Dann zum Gewande wählt das Kunstgewebe des Indiers . . .*
> *Dazu den Mantel wählt, von glänzender Seide gewebt . . .*
> *Auch die Spange nicht vergesst, auch nicht der Perlen . .*

Oder wenn Sophonisbe II, 1 sagt:

> *O, die Natur ist schön,*
> *Der Mensch allein ist alles Unheils Quell!*

so vergleiche damit Schiller *a. a. O.*:

Die Welt ist vollkommen überall,
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.

Folgendes Gespräch zwischen Hasdrubal und seiner Tochter III, 2:

Hasdr.: *Wenn dann andrängen diese wilden Horden,*
Die Wuth entflammt im blutigen Gefecht:
Wer wird Dir beistehen, wer dich dann beschützen
Vor der Soldaten Roheit, wer vor Schmach?

Sophon.: *Der Krieger wird des Weibes Ehre achten;*
Wenn nicht, ein Rettungsmittel bleibt, der Tod.

haben schon Stauffacher und Gertrud (*Tell* I, 2) geführt:

St.: *Wir Männer können tapfer fechtend sterben,*
Welch Schicksal aber wird das eure sein?

Gert.: *Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,*
Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei.

Endlich rufen die Worte Scipios über Sophonisbe (II, 9):

Ihr Aug' ist Juno's Auge voll von Herrschaft,
Die Stirn Minerva's der Gedanken Wohnsitz.

lebhaft den alten Hamlet ins Gedächtnis III, 4:

Seht, welche Anmuth wohnt' auf diesen Brauen!
Apollo's Locken, Jupiter's hohe Stirn.
Ein Auge wie des Mars, zum Drohn und zum Gebieten . . .

u. s. w. u. s. w.[1])

Feit erwähnt Horns nicht; dagegen muss ich mich bei dem folgenden Stück wieder auf ihn berufen (S. 9):

10) *Sophonisbe, Trauerspiel von Robert Prölss, Dresden 1862.*

„Der Hauptfehler desselben liegt darin, dass das Geschick der Heldin durch lauter Missverständnisse herbeigeführt wird. Massinissa glaubt sich durch den Einfluss der karthagischen Politik von ihr verraten und gibt ihr sein Wort zurück. Deshalb willigt sie ein in die Ehe mit dem ungeliebten schwachen Syphax, der ganz ihr Sklave wird. Um so leichter erwacht die Liebe zu dem früheren Bräutigam, sobald die Nachricht von Syphax's Tode gebracht ist. Sie zeigt ihm ihre wahre Gesinnung. Doch jener ist ein Schwächling, und die Todesnachricht war falsch. Vor Scipios Augen fallen beide Könige „wie wilde Tiere" einander an. Im Gefühl des dem Syphax angethanen Unrechts und voll Verachtung gegen Massinissa tötet sich die Königin."

In dem oben erwähnten italienischen Operntexte von Verazj wird Syphax auch tot gesagt; er erscheint aber wieder unter den

[1]) An allen diesen modernen deutschen *Sophonisbe*-Tragödien lässt sich wieder so recht sehen, wie Schiller, Goethe und Shakespeare nachwirken.

Lebenden und beide Könige fallen sich auch da „wie wilde Tiere“ an.

Kurz *a. a. O.* spricht sich so über das Stück aus: „Die *Sophonisbe* ist das Ergebnis eines hübschen Talentes, dem es nicht an Gestaltungsgabe fehlt.“

Anonym erschien:

11) *Sophonisbe. Ein Trauerspiel aus dem Altertum. Leipzig 1867.*

Die ersten 28 Seiten füllen die Vorrede aus, in welcher Verf. von der Geschichte der Sophonisbe und ihrer dramatischen Behandlung spricht; es werden nur wenig Bearbeitungen herangezogen.

Verfasser fasst den Stoff rein historisch auf; S. 23 heisst es: „Jedes dieser Idee fremde Motiv schien mir bei meiner Auffassung unbrauchbar. Es hätte nur zur Abschwächung dienen können. Ich lasse daher vor allen Dingen ein früheres Verhältnis zwischen den beiden Hauptpersonen sowie eine wirkliche Liebesneigung der Heldin zu Massinissa bei Seite.“ Sophonisbes erbitterter Nationalhass sei das einzige Motiv ihres Handelns; ebenso komme an der zweiten Figur des Stückes, Massinissa, der patriotische Gedanke zum Ausdruck. Zwischen die Alternative gestellt sein Land und Volk zu opfern, falls er den Römern entsagt zu Gunsten der Karthager, oder Sophonisbe, entscheidet er sich für das Letztere.

Von der Erzählung des Livius sei er nur in geringen Punkten abgewichen, so habe er Scipio der Geschichte zuwider in Cirta und den Syphax überhaupt nicht erscheinen lassen. Den Tod der Heldin und dessen nähere Umstände habe er treu der Geschichte entnommen. Ursprünglich habe es nur in seinem Plan gelegen, eine ausgeführte Scene zu entwerfen, etwa wie Lessings *Philotas*, erst über der Arbeit sei das Stück zu einem vollständigen Drama angewachsen. (Leider!)

Zum Schluss heisst es: „Sodann schien es mir überhaupt nicht unzweckmässig, der Behandlung eines seinem innersten Gedanken nach dem Altertum angehörigen Stoffs auch im Äusseren Züge der antiken Form zu geben. In diesem Sinne habe ich auch den Chor eingefügt, der zwar auf unsrer Bühne keinen Platz mehr hat, aber immerhin zur Beleuchtung der fortlaufenden Handlung mitwirken mag.“

Das Stück ist in der äusseren Form in der That ganz nach der Antike gebildet (wie Schillers *Braut von Messina*, welche dem Verfasser auch vorgeschwebt hat). Akt- und Sceneneinteilung fehlen; der Chor numidischer Frauen nimmt mit am Dialoge Teil.

Mit Mühe liest man sich durch diese Bearbeitung hindurch; sie leidet an unerträglichen Längen; so umfasst die Scene zwischen

Massinissa und Sophonisbe nicht weniger als 23 Seiten! Und was ist der langen Rede kurzer Sinn? Dass Sophonisbe bittet: „In keines Römers Hände lass mich fallen."

Der darauf folgende aus sechs Seiten bestehende Monolog Massinissas, in dem er beschliesst Sophonisbe zu seiner Gattin zu erheben, ist auch nicht erfreulich, zumal er eine sechzehn Seiten lange Scene im Gefolge hat, wo Massinissa der Sophonisbe seinen Entschluss kund giebt.

Feit (S. 9) verrät uns auch den Verfasser: es ist *Julius Hopf*, welchem ich übrigens die nähere Bekanntschaft folgender und was den romantischen Liebescharakter der Heldin anbelangt an Hake erinnernden Tragödie verdanke:

12) *Sophonisbe. Trauerspiel in 5 Akten von Eduard Rüffer. Gotha 1857.*

„Rüffer gibt dem klassischen Stoff eine etwas romantische Einkleidung. Syphax und Massinissa sind feindliche Brüder, Sophonisbe hat Letzteren nie gekannt. Doch hat sie ein verschleiertes Bild desselben heimlich angeschaut und sich in dieses Bild verliebt, ohne zu wissen wen es darstellte. Nach dem Sturze ihres Gatten sieht sie erstaunt in dem gefürchteten Sieger die lebende Erscheinung jenes schönen Bildes vor sich. Auch Massinissa entbrennt in Liebe zu ihr und sie zögert nicht sich ihm hinzugeben. Nach dem Konflikt mit Scipio ist Massinissa entschlossen, sein Reich zu opfern und mit seiner Gattin zu fliehen. Sie aber ist es, die dies vereitelt, indem sie bei nächtlicher Stille in dem Duft eines geheimnisvollen Zauberpulvers sich zu Tode berauscht."

Kurz *a. a. O.* schreibt dem Stücke eine schöne gehaltreiche Darstellung, aber eine ungenügende Anlage zu.

Den Abschluss in Deutschland bildet die Sophonisbe Geibels. Ich glaube nicht, dass sich nach ihm hier noch ein anderer Dichter an dem Stoffe versucht hat.

13) *Sophonisbe, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Emanuel Geibel. 1869.*

Auch diese Bearbeiung des Stoffes nimmt, wie die *amantes de Cartago,* eine Sonderstellung ein. Geibel lässt nämlich Sophonisbe den Scipio, den Feind ihres Vaterlandes, dessen hoher Geist allerdings dem ihrigen entspricht, leidenschaftlich lieben. Die tragische Schuld wird ja durch diesen Umstand bedeutend vermehrt; Sophonisbe wird gleichsam eine zweite Jungfrau von Orleans. Das Verhältnis dieser Letzteren zu Lionel mag Geibel auch vorgeschwebt haben.

Den Inhalt der Geibel'schen Tragödie darf ich als bekannt voraussetzen. Geschickt ist der Bau des Stückes, in welchem

das erregende Moment, Höhepunkt, tragisches Moment, Katastrophe besonders kräftig hervortreten:

Exposition: 1. Thamar, Priesterin der Astarte, und Methumbal, Burgvogt von Cirta: Bericht der Ersteren von den Wirren des Krieges, der selbst bis in das Heiligtum der Göttin gedrungen ist. 2. Sophonisbe und Thamar: Gespräch beider Freundinnen über die Vergangenheit.

Das erregende Moment: 1. Methumbals Meldung von der Niederlage des Heeres. 2. Bostars näherer Bericht derselben und Nachricht vom Tode Königs Syphax.

Die Steigerung in mehreren Stufen: 1. Sophonisbes Trauer um den toten Gemahl und heldenmütiger Entschluss an der Spitze der Besatzung dem Feinde entgegenzurücken. 2. Vereitelung desselben durch die feige Flucht der Ihrigen. 3. Näherrücken der römischen Kohorten; Sophonisbes Ohnmacht den auf Massinissa angelegten Bogen abzudrücken. Hierdurch geschicktes Überleiten zu 4. Begegnung zwischen Massinissa und Sophonisbe; Abfall des Ersteren von Rom. 5. Angriffsplan auf die Römer. Erstes tragisches Moment: Batu, der Schildknappe des Syphax überreicht Sophonisbe einen Dolch, das letzte Geschenk des sterbenden Gemahls:

„*Er sei ihr Freund, wenn Alles treulos wird.*"

zugleich entwirft er ein herrliches Bild von den Eigenschaften Scipios, was auf Sophonisbe sichtlich Eindruck macht und später verhängnisvoll für sie wird. 6. Aufbruch ins numidische Lager, Massinissa und Sophonisbe an der Spitze. 7. Entdeckung der Verschwörung seitens der Gegenspieler.

Der Höhepunkt: Scipio erscheint allein ohne Begleitung im feindlichen Lager: die numidischen Krieger töten Scipio nicht nur nicht auf den Befehl der Königin, sondern fallen von der Gewalt seiner Rede überwältigt zu seinen Füssen. Sophonisbe ist ebenfalls dieser Macht erlegen:

Beschämt! Besiegt! Vernichtet!
O wer verlieh dir, Schrecklicher, die Macht,
Die mich zermalmt und mit Bewund'rung füllt!
An meines Lebens Sternen werd' ich irr —
Schirmt mich, ihr guten Götter! Welch ein Mann!

Das erste Geständnis ihrer Liebe und ihrer Schuld.[1])

Die Umkehr in folgenden Abstufungen: 1. Sophonisbe lässt Scipio ihre Liebe zu ihm durchblicken.

---

[1]) Diese etwas unerwartete Wendung wird durch die vorausgehende Scene mit Batu motiviert; das Seitenstück dieser Höhepunktsscene ist die betreffende Scene in der *Jungfrau*, welche auch überraschend kommt.

2. Sie glaubt sich von ihm verraten und für den Triumphzug bestimmt. 3. Ihr Entschluss sich an ihm durch seinen Tod zu rächen. 4. Ihr Erscheinen in Scipios Schlafgemach, um ihr Vorhaben auszuführen; Entdeckung ihres unbegründeten Verdachtes und Geständnis dem Scipio gegenüber.

Zweites tragisches Moment: Thamars Tod in den Flammen der Königsburg zu Cirta. Sophonisbe wird durch diese Nachricht an ihre Pflicht gegen das Vaterland erinnert:

O meine Schwester!
Getreu bis in den Tod! — O dass du so
Mich mahnen musst!

Katastrophe: Nachdem Sophonisbe Scipio ihre ganze Leidenschaft enthüllt hat, ersticht sie sich mit dem Dolche:

„*Ich kann nicht los von meinem Vaterland*
„*Und meine Schuld zahl' ich ihm so.*

Die historische Quelle hat Geibel auf das freieste benutzt.

Zwei Umstände in dem Geibel'schen Stück treffen wir schon bei Epheu; auch bei ihm erhält Sophonisbe einen Dolch von Syphax zum Geschenk:

„*Dies ist mein letztes Geschenk für dich . . . Hier lass ich dir also diesen Freund, den einzigen, der den Unglücklichen nicht verlässt.*"

Vgl. den oben angeführten Vers Geibels.

Dann tötet sich Syphax bei beiden Dichtern selbst in der Schlacht; Geibel kann diese beiden Punkte Epheu entlehnt haben. Geibel hat die beste deutsche Bearbeitung geliefert.

Max Koch *a. a. O.* N. F. I 1888 (in seiner Rezension von Vollmöllers Mairet-Neudruck) spricht davon, dass Hebbel und Grillparzer (diesem hatte Hake einst seine *Sophonisbe* gewidmet) sich mit dem Plane getragen hätten, Sophonisbe je zur Heldin einer Tragödie zu machen.[1])

Folgende zwei musikalische Bearbeitungen besitzen wir:

Sophonisbe. Ein Monodrama von dem Verfasser der Skizzen. In Musik gesetzt und für das Klavier eingerichtet, der Durchlauchtigen Erbprinzessin von Hessen-Darmstadt unter-

---

[1]) Das Schauspiel *Sophonisbe* von Anton Gubitz gehört nicht hierher. Sein einaktiges dramatisches Gedicht führt uns nicht die karthagische heldenmütige Fürstentochter vor, sondern die Sophonisbe Angosciola, Malerin aus Cremona (1530—1620). Dieses Stück, die Liebe der Sophonisbe und ihrer Schwester Minerva, Dichterin, zu ein und demselben Manne behandelnd (vgl. Wildenbruchs *Opfer um Opfer)* wurde im Jahre 1851 mit noch zwei andern Stücken veröffentlicht: *Drei Schauspiele von Anton Gubitz. Kaiser Heinrich und seine Söhne. Sophonisbe. John der Ziegler.* Berlin 1851. Mit Recht nennt der Verfasser in der Einleitung seine Stücke Versuche.

thänigst zugeeignet von Christian Gottlob Neefe, Sr. Churfürstl. Gnaden zu Cölln Hofkapellorganist. Leipzig im Schwickertschen Verlage.

Das Textbuch ist betitelt:

Sophonisbe, ein musikalisches Drama von Herrn Meissner [Vignette] *1785.*

Im ganzen acht Auftritte; Personen: Sophonisbe; Artaspe, ihre Kammerfrau; ein Bote von Massinissa; ein Chor der Priester und Stumme.

Die erste Scene führt uns in das Gemach Sophonisbes. Im Schmuck ihrer „hochzeitlichen Kleidung" erwartet sie den Geliebten, Massinissa — aber vergebens: „*Zum zweytenmahle also habe ich ihn angelegt, diesen gefahrvollen Schmuck, der meine Freyheit und mein Glück der Willkühr eines Mannes unterwirft. — Hab' ich ihn wieder, den edlen Mann, dessen Name schon ein Lobgedicht ist, — meinen Massinissa? — Aber wo harrt er? Die Stunde der Abholung ist da; und er verzieht? Ist das Eifer eines Bräutigams?*"

2. Artaspe erscheint darauf mit dem Bericht, dass Scipio alles vereitelt habe: „*Ich sah ihn, von wenigen begleitet, zum Massinissa hinsprengen. — Die übrigen vertheilten sich in die Strassen, warfen spöttisch die Myrthenzweige umher, mit denen man den Weg bis zum Tempel bestreut hat, riefen laut: Noch sey es Zeit, den Fehltritt ihres Bundesgenossen zu verhindern . . .*"

3. Sophonisbe allein. Sie verspricht sich von diesem Vorgange nichts Gutes; aber eher will sie den Tod wählen, als in der Knechtschaft leben: „*Ich! ich seine versprochene, kniend erflehte Braut, ich von neuem eine Gefangene! — so gewiss zum Triumphe bestimmt, als die Sonne zum Leuchten. — Nein, nein, ihr Barbaren, euer Frohlocken ist noch zu früh! — Ich werde nie euer Gepräng erhöhn! nie sollen die Weiber Roms der gefesselten Sophonisbe spotten! — In meinen Adern wallt edler Blut. — Der weiss zu sterben, der zu leben weiss.*"

4. Der Bote erscheint mit Brief und Becher.

5. Sophonisbe liest den von Massinissa geschickten Brief mit folgendem Wortlaut: „*Kein Weg, Sophonisbe, um das edelste aller Güter, um dich zu retten! Umsonst, dass ich flehte! Ich bin übermannt, und der Hartherzige hört meine Bitten nicht. Nichts ist gewisser, als deine Bestimmung zum Triumph. — Aber hier, theure Geliebte, hier ist Rettung! zwar die Rettung des Todes, aber ach! die letzte, die ich gewähren kann.*" Sie nimmt das Geschenk an und erbittet von den Göttern für ihre Leidensgenossinnen dasselbe: „*Ich seh, ich seh von ferne schon das Elend, das über Karthago sich aufthürmt; seh seine Mauern*

wanken und seine Scepter fallen. — Wie so manche meiner Schwestern wird dieses Kelchs begehren, sehnlich umher blicken, und nicht finden. — Wenn dann die Unglückliche, als Sklavin den Bürgerinnen Roms nachtreten soll, o dann, dann Rettung über sie, mächtige Gottheit! Rettung, wie die meinige!"

6. Sophonisbes Entschluss im Tempel angesichts der Götter zu sterben.

7. Tempel. Chor der Priester. Während des folgenden Gesanges:

Der du die Sonne schufest,
Der du das Würmchen nährest,
Allvater! Allerhalter!
Nimm unser Opfer an!
Durch den die Sterne funkeln,
Durch den die Stürme brausen,
Und dem die Stürme schweigen,
Preis dir, du Ewiger.
Für König Massinissen,
Der heut mit Sophonisben
Sein Glück und Unglück theilet,
Fleh' dich dis Opfer an!

erscheint Sophonisbe, die Feier unterbrechend. Auf ihren Wink entfernt sich die Versammlung.

8. Nachdem sie den Römern, hren Feinden, geflucht, und Massinissa sein Vergehen verziehen hat, leert sie voll Ergebung am Altar knieend den Giftbecher.

Der Text, obgleich an das Rührende streifend, verfehlt namentlich in Verbindung mit der Musik, seine Wirkung nicht. Über Letztere ist kurz folgendes zu bemerken: das Monodrama wird mit einer Ouverture eingeleitet, welche ganz angenehme allerdings an Mozart anklingende Rhythmen aufzuweisen hat. Musikbegleitung haben nur die Monologe der Heldin, auf denen der Schwerpunkt des Textes beruht. Die Heldin spricht erst einige Worte, welche sodann durch die Musik gleichsam übersetzt und veranschaulicht werden. Nur an zwei Stellen fallen Worte und Musik zusammen, der Text nennt es „unter der Musik": bei dem Priesterchor und der Apostrophe Sophonisbes an den Geist ihres Vaters:

„*Geist Asdrubals! — Theurer Schatten! — Blick herab auf deine Tochter! — Mach im Tod sie deiner werth!*"

Der Chor wird jedenfalls gesungen.

Die Begleitung (ebenfalls an Mozart und Haydn erinnernd) ist leicht und gefällig, oft geschickt den Gefühlen der Heldin angepasst. So wird der Fluch mit einem Allegro furioso, der darauf folgende Segen mit einem Andantino begleitet:

„*Rächende Gottheit, von nun an geuss Fluch über die*

Römer! Ihr Geschick sey schwarz wie ihre Seele! — Ihr Schwerdt ohne Schärfe! — Der Fuss ihrer Söhne und Töchter in Karthagens Banden! — Aber Seegen, Seegen für den Schwachen, der mich gerne gerettet, wenn er es vermocht! — Oeffne das Auge des Verirrten! — Vergib ihm, wie ich ihm vergebe!"

Der Partitur geht ein Prolog in gebundener Rede vorauf, gleichsam die Vorfabel des Dramas: sechs Tage widersteht Sophonisbe den Bitten Massinissas, erst am siebenten reicht sie ihm die Hand. In dem „Vorbericht" heisst es: „das Sujet hat hier und da nicht recht gefallen wollen. Beym Seylerischen Theater ward, ich weiss nicht aus welchen Gründen, der von Herrn Meissner ausdrücklich darzu verfertigte historische Prolog weggelassen, und durch diese Weglassung das ganze Monodrama für viele Zuschauer unverständlich gemacht." Interessant ist, dass ein Rezensent unseres Monodramas auch teilweise zu diesen gehört. Die Rezension befindet sich in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, 6. März 1799; in dem Artikel „Über das musikalische Drama" lesen wir: „Wie schön ist die Szene, wo Sophonisbe mit holder weiblicher Anmut am Putztische sich auf die Ankunft ihres Siphax vorbereitet! Und dann, wo sie als Heldin den Giftbecher am Fusse des Altars, im Tempel, mit frommer Ergebung, ohne ihre Weiblichkeit, ihre grenzenlose Liebe zu ihrem Siphax zu verläugnen — ausleert und stirbt."

Der Verfasser verwechselt offenbar Syphax und Massinissa.

Sophonisbe, wurde an dem hocherfreulichen Geburts-Feste des durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, HERRN Johann Friedrichs, Fürsten zu Schwartzburg, derer vier Grafen des Reichs, auch Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg etc. etc. Welches am 8. Januar. 1753. solennisiret worden, auf gnädigsten Befehl unterthänigst aufgeführet, von der hiesigen Fürstl. Hof-Capelle. RUDOLSTADT, gedruckt mit Löwischen Schriften.

(Programm mit 18 unpag. und bez. (A—E) Quartblättern.)[1])

[1]) Auf meine erste Anfrage im Dezember 1888 teilte mir Herr Archivrat Prof. Dr. B. Anemüller aus Rudolstadt gütigst folgendes mit: „Es thut mir wirklich Leid, Ihnen über *Sophonisbe* keine Auskunft geben zu können, umsomehr, da ich neben einer früher von mir herausgegebenen kleinen Schrift über die im Schwarzburg-Rudolstädtischen aufgeführten Schulschauspiele (Verlag Müller'sche Buchhandlung) auch viele andere hier bei Hofe oder sonst gegebene Spiele gesammelt habe. *Sophonisbe* aber habe ich nicht gefunden, auch nicht trotz jetzt erneuerter Nachforschungen in unserer Bibliothek und in unserem Archive. Dies Programm scheint, wie manche andere, bei uns vollständig verschwunden zu sein. Wäre ich so glücklich, dasselbe noch aufzufinden,

Bemerkenswert und neu in dieser Bearbeitung ist die Weise auf welche Masanissa die Geliebte den Römern zu entziehen sucht, ohne ihnen wortbrüchig zu werden. Da Lälius — Scipio selbst erscheint nicht — Sophonisbe nie gesehen hat, so soll Phenice, Tochter des numidischen Fürsten Massylus und Verlobte von Masanissas Sohn Galussa ihre Stelle vertreten:

Noch kennet Lälius die Sophonisben nicht,
Er hat sie nie gesehen;
Drum kan es auch gar leicht geschehen,
Dass deine Tochter nun an ihre Stelle tritt,
Und geht als Königin nach Roms Verlangen mit.

Letztere, sowie die beiden Fürsten willigen, wenn auch ungern, in den Plan ein. Beim unerwarteten Nahen des Lälius muss sich die uneingeweihte Sophonisbe schnell in Phenices Zimmer verbergen. Masanissa nun, welcher die vermeintliche Sophonisbe (Phenice) hier glaubt, giebt endlich dem Drängen des Bundesgenossen nach:

Wohlan! ich will mich fassen,
Ich will die Königin dich itzo sprechen lassen.
Hier dieses Zimmer wird von ihr bewohnt.
Komm Sophonisbe komm.

Diese erscheint zu seinem Entsetzen in der That:

Was seh ich? O ihr Götter!

So hat ein böser Zufall alle Rettungswege verschlossen bis auf den Tod, welchen Sophonisbe freiwillig wählt:

O Todt, du sonst so fürchterliches Wort,
Jetzt scheinst du mir der angenehmste Port,
Wo ich bey Sturm, bey Blitz und Winde,
Doch Sicherheit und Ruhe finde.

Der poetische Wert des Stückes, welches ein Chor, den Landes-Vater verherrlichend, beschliesst, ist freilich nur gering; doch lässt sich nicht leugnen, dass die Scenen, wo Masanissa Vater und Tochter für seinen Plan zu gewinnen sucht (II, 2—3), oder wo er die unselige Entdeckung macht (II, 8) einer gewissen dramatischen Spannung nicht entbehren.

Riemann *(a. a. O.)*, welcher als Verfasser *Klest* und als

---

was ich indess bezweifle, werde ich nicht verfehlen, Sie davon in Kenntnis zu setzen.“ Er ist nun so glücklich gewesen. Ende Juli 1889 machte mir derselbe nämlich die freudige Mitteilung, dass er bei weiteren Ordnungsarbeiten im Archiv einige Exemplare aufgefunden habe. Für die Güte, mit welcher Herr Archivrat mir ein Exemplar dedizierte, sage ich ihm hier öffentlich meinen besten Dank. Überhaupt möchte ich an dieser Stelle Gelegenheit nehmen, allen denen, welche mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, sowie den in- und ausländischen Bibliotheken, welche auf das bereitwilligste meinen Wünschen entgegengekommen sind, herzlich zu danken.

Komponisten *Georg Gebel* anführt, spricht hier von einer Oper. Wir haben aber vielmehr ein aus drei „Handlungen“ bestehendes, mit Gesangsnummern vermischtes Drama vor uns. Zu Letzteren sind die allerdings recht unpoetischen Strophen zu zählen, welche sich fast am Ende jedes Auftrittes befinden und auch sonst durch Fettdruck hervorgehoben sind. Über die Musik sind wir leider im dunkeln.

Es erübrigt noch, kurz auf das angedeutete Werk Neumarks, des bekannten Kirchenlieddichters, zurückzukommen:

Georg Neumarks: verhochdeutschte Sofonisbe, mit beygefügten historischen Erklärungen 1651.

Eine andere Ausgabe befindet sich in dem:

Poetisch historischen Lustgarten, Frankfurt 1666 desselben Verfassers, in dem fünftens „*die unglükkselige Sofonisbe*“ abgehandelt wird.

Das in Alexandrinern abgefasste Gedicht ist, wie aus der Lektüre ersichtlich wird, eine freie Übersetzung aus Cats *Trouwring* und beginnt:

> *Als Asdrubal erlegt und Syphax drauf gefangen*
> *Als Cirtha unverhofft mit schrekken übergangen*
> *Ist in derselben Stadt was merkliches geschehn*
> *So man zum theile kan aus diesem Kupfer sehn.*

(Derselbe zeigt die vor dem in Cirta einziehenden Masanissa knieende Sofonisbe.)

Nach Beendigung der poetischen Erzählung giebt Verfasser: „*Historische Erklährungen der eigenen Nahmen und etlicher dunkelen Redensahrten der vorhergehenden Liebesbegebenheit....*“ Vgl. Goedeke, 2. Aufl., Bd. 3, 75.

VIII. Sophonisbe in der russischen Litteratur.

Unser Stoff tritt den Zug von Westen nach Osten an. Die Niederlande übermitteln ihn Deutschland, welches seinerseits Russland mit demselben bekannt macht.

Das hier zuerst zu nennende Werk ist eine Bearbeitung der Lohenstein'schen *Sophonisbe:*

1) *Scipio African, woschdj rimskij, i pogublenie Sophonisby, korolewij Numidijskija. Komedija.*

(i. e. — —, Führer römisch, und Tod Sophonisbes, Königin numidisch.)

Das Stück ist im ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts verfasst und wahrscheinlich nach der auf der öffentlichen kaiserl. Bibliothek zu Petersburg sich befindlichen Handschrift gedruckt, möglicherweise aber auch nach einer anderen gleichlautenden Kopie.

Abgedruckt findet sich die „Komödie“ in: *Tichonrawon,*

Russkija dramatitscheskija proiswedenija (Erzeugnisse) 1672 bis 1725, Bd. II, S. Pbg. 1874. 8°.

Wahrscheinlich angeregt durch den Vorgänger unternahm noch ein zweiter russischer Dichter Sophonisbe dramatisch zu behandeln:

2) *Sophonisba. Tragedija.* Verfasser dieser fünfaktigen Tragödie heisst Jakob Kniaschnin. Dieselbe wurde zuerst gedruckt in: *Rossiiski Theatr.*, Bd. XXXIII., St.-Pbg. 1790, 8°; sodann in dessen *Opera omnia*, Bd. 2, Moskau 1802. 8°. (Mitteilungen der kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg.)

Einer Mitteilung der Bibliothek zu Stockholm zufolge, kennt die nordische Litteratur sonderbarer Weise Sophonisbe nicht.

Ganz zum Schluss erwähne ich hier eines im Jahre 1769 von Visconti entdeckten leider beschädigten pompejanischen Wandgemäldes, allerdings hauptsächlich der Vermutung wegen, welche Otto Jahn: *Der Tod der Sophoniba auf einem wandgemälde*, Bonn 1859, daran knüpft. Er sagt: Leider wüssten wir nicht, ob ein lateinischer Dichter, z. B. Ennius diese Katastrophe je näher dargestellt habe. Da aber die Künstler nicht leicht Gegenstände zur Darstellung gewählt hätten, welche nicht schon von den Dichtern durch- und vorgearbeitet wären, so sei es kein allzu kühnes Wagnis von unserem Gemälde auf eine Prätexta zu schliessen, welche die Sophonisbe-Episode dichterisch dargestellt habe.

Das Gemälde, welches den Tod unserer Heldin zur Anschauung bringt, findet sich bei Jahn und in: *Denkmäler des Klassischen Altertums*, herausgeg. von Baumeister, 50. Lieferung, S. 1685.

Von modernen Darstellungen erwähne ich noch u. a.:

Aldegrevers (1502—1526): *Sophonisbe ergreift den ihr von ihrem Gatten Massinissa gesandten Giftbecher.*

Bartoli, Pietro Santi (c. 1635—1700): *Sophonisbe vor Massinissa.* Nach Guilio Romano.

Spilsbury, Inigo (1733—1795): *Sophonisbe entdeckt den Giftbecher, welchen ihr der Gemahl sendet.*

(Vgl. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* von G. K. Nagler, München 1835, I. Aufl. und II. Aufl. von J. Meyer, Lpz. 1872.)

Auf der akademischen Kunstausstellung zu Berlin im Jahre 1852 erschien von Steffens (geb. 1820) noch folgendes Gemälde: *Sophonisbe im Begriff, den Giftbecher zu trinken.* Es erregte damals besonders durch seine hervorragenden koloristischen Eigenschaften ein gewisses Aufsehen.

Andere Gemälde unter dem Namen Sophonisbe mögen auch die oben erwähnte Malerin darstellen. A. Andrae.

Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.

Supplementheft VII
der
Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur
herausgegeben von
Dr. D. Behrens,
Professor an der Universität Giessen.

Zur

Aussprache des Französischen

in Genf und Frankreich

von

Dr. E. Koschwitz,
Professor an der Universität Greifswald.

Berlin.
Wilhelm Gronau.
1892.

Herrn Eugène Ritter

dem Förderer meiner Genfer Studien

zugeeignet

vom Verfasser.

Die folgenden Seiten waren ihrem Ursprunge nach nicht bestimmt, in der anspruchsvollen Form eines Sonderheftes zu erscheinen. Als ich ihre Niederschrift begann, schwebte mir nur das Ziel vor, kurz die sieben Seiten Aussprachevorschriften zu beleuchten, die in Pludhun's Büchlein *Parlons français* enthalten sind. Der Stoff wuchs mir unter den Händen. Die beabsichtigte kleine Anzeige nahm das Mass einer ausführlichen Besprechung, dann das eines längeren Zeitschriftenartikels an. Schliesslich erklärte der Herr Verleger die Arbeit auch dafür zu umfangreich und beantragte Sonderdruck. Da die Form der Veröffentlichung ohne Belang war, willigte ich ein, und so liegt nun ein neues Ergänzungsheft der *Zeitschrift für franz. Sprache u. Litt.* vor, dessen Inhalt seine ursprüngliche Bestimmung leicht erkennen lassen wird.

Die von mir vorgetragenen Bemerkungen richten sich an alle, die an dem gegenwärtigen Stande der französischen Aussprache Anteil nehmen. In Deutschland wie in Frankreich ist man selbst in Philologenkreisen noch immer geneigt, an das Vorhandensein einer in ihren Einzelheiten feststehenden „guten“ französischen Aussprache zu glauben, die man als musterhaft anzunehmen und sich anzueignen habe. Dieses herkömmliche Vorurteil wird durch die dogmatische Form erhalten, in der namentlich in den für die Praxis bestimmten Wörterbüchern, Grammatiken und Aussprachlehren eine Aussprache als „richtig“, die andern etwa noch erwähnten als „unrichtig“ und „falsch“ bezeichnet werden. Diese Darstellungsweise ist ein Rest der alten Grammatik, die glaubte, es stünde ihr zu, den Sprachgebrauch zu regeln, und die sich nicht wie die heutige darauf beschränken wollte, denselben nur festzustellen und auf seine Entstehung hin zu erklären. Die geschichtliche Sprachbetrachtung hat der lebenden hochfranzösischen Sprache ihre Aufmerksamkeit bisher so gut wie nicht zugewandt: sie blieb fast ausschliesslich an der Beobachtung und Deutung des Vergangenen hängen. Die Orthoepik der gegenwärtigen Sprache hat in ihrer Methode auch in neuerer Zeit fast keinen Schritt vorwärts gethan, ist mit dem gelehrten Rüstzeug der neuen Forschungsweise noch nirgends unternommen worden. Die wenigen Phonetiker des

Französischen, unter denen sich keiner mit naturwissenschaftlicher Ausbildung befindet, haben sich bislang vorzugsweise auf Feststellung der Artikulation von Einzellauten beschränkt und niemals die ihnen auch kaum zukommende Untersuchung über deren Verbreitung unternommen. Vereinzelte rühmliche Ausnahmen fehlen natürlich nicht: im Grossen und Ganzen aber ist für die wissenschaftliche Erforschung der gegenwärtigen französischen Aussprache in den verschiedenen Gebrauchsformen der Sprache, in ihren je nach Stilgattung, Vortragsart, nach der Bildung des Sprechenden und nach örtlichen Verhältnissen eintretenden Wandlungen so gut wie nichts geschehen. Noch niemals ist man ernstlich der Frage näher getreten, welche Faktoren für die Entwickelung der in fortwährendem Fluss befindlichen gegenwärtigen Aussprache massgebend, und wie und woran deren Wirkungen zu erkennen sind. Und doch liegt es auf der Hand, dass in der Beobachtung der Entwickelung der lebenden Aussprache der Schlüssel zu ihrer früheren Entwickelung gegeben ist, und dass der zu lehrende „gute Gebrauch“ nur durch eindringende Beobachtung des Bestehenden in allen seinen Teilen gefunden werden kann. Alle Welt spricht in Frankreich von den verschiedenen lokalen „accents“. Bei Zufragen weiss niemand genau, worin die Eigenheiten eines dieser allgemein als vorhanden gefühlten accents d. i. der lokalen Ausspracheweisen bestehen.

Die folgenden Mitteilungen aus den von mir in Genf und Frankreich gesammelten Materialien werden ihren Zweck erfüllen, wenn sie die eben behaupteten Thatsachen an einigen Beispielen praktisch erläutern und etwas von dem reichen Leben und der Unbestimmtheit des französischen Aussprachgebrauchs erkennen lassen. Sie sollen zugleich den sogenannten Sprachmeister auf das Fragwürdige seiner Meisterschaft aufmerksam machen und die wissenschaftliche Sprachforschung anregen, einem bisher von ihr vernachlässigten Gebiete, dessen eingehenden Ausbau auch die Praxis verlangt, mehr Beachtung als bisher zu schenken. Das Pludhun'sche Büchlein wurde mehr zufällig zum Ausgangspunkt unserer Studie gewählt: weder Animosität gegen den mir persönlich unbekannten, auf anderem Gebiet hochverdienten Verfasser, noch eine besondere Mangelhaftigkeit seines Schriftwerkes bestimmten die Wahl. Eher eine praktische Rücksichtsnahme. Alljährlich wandern Hunderte von Deutschen oder andern Nichtfranzosen nach Genf, um sich dort in der Sprachbeherrschung des Französischen auszubilden: in den Wintermonaten macht Genf den Eindruck einer einzigen grossen Sprachschule. Wenn nun das Genfer Französisch wirklich so verbesserungsbedürftig ist, wie es anzunehmen durch Pludhun nahegelegt wird, so müsste gegen diese Sitte energisch Protest erhoben werden. Aber selbst bei Annahme einer geringeren Abweichung des Genfer Französisch von dem in Frankreich üblichen, ist die Frage von Wichtigkeit, worin unterscheiden sich die beiden Sprachweisen. Ist erst klar, was den Genfern eigentümlich, nicht gemeinfranzösisch ist,

dann wissen die Genfer Sprachlehrer, was sie im Unterricht von Ausländern ihnen als echt Französisch zu lehren, und die Fremden, was sie von dem Ortsgebrauch nicht anzunehmen haben.

Unsere Studie führt zu den Genfern günstigen Ergebnissen. Findet sie darin von Herrn Pludhun und seinen zahlreichen Glaubensgenossen begründeten Widerspruch, um so besser für die Wissenschaft. Es gibt in Genf eine ganze Partei, welche von der Geringwertigkeit der heimischen Aussprache tief durchdrungen ist. Vielleicht erfährt man in einer sich entspinnenden Polemik, wo und wie diese ihre Aussprachemuster hernimmt, worauf sich ihre Verwerfung der Genfer Ausspracheformen begründet, auf welche Beobachtungen ihre Auffassung gestützt ist. Schon während meines Genfer Aufenthaltes suchte ich mir durch Anregung eines Ideenaustausches Materialien zu verschaffen. Mein Genfer Arbeitsgehilfe, Herr Lizenziat Zbinden, veröffentlichte zu diesem Zwecke in der *Tribune de Genève* (der gelesensten Genfer Zeitung) vom 5. und 6. Oktober 1890 folgende Zeilen:

> On a rarement parlé jusqu'ici de notre prononciation genevoise, et quand on l'a fait, c'est en termes peu élogieux le plus souvent. Méritons-nous mieux? Affaire d'appréciation personnelle.
>
> Dejà en 1691 de La Barre publiait un „Essai de remarques particulières sur la langue française pour la ville de Genève.“ Gaudy-Lefort en 1827 émettait quelques observations sur le même sujet et nous nous rappelons certain fragment d'Albert Richard, rien moins que flatteur pour l'élocution de ses concitoyens. Citons encore quelques remarques passagères de Jean Humbert dans son „Glossaire genevois“ et c'est tout. C'est tout jusqu'au charmant opuscule pseudonyme qui parut sous ce titre significatif: „Parlons français.“ L'accueil chaleureux que ce petit livre a trouvé auprès de notre population, nous engage aujourd'hui à dire quelques mots d'une question qui l'intéresse tout particulièrement . . . Ils sont basés sur des observations auxquelles des personnes genevoises se sont prêtées volontiers et trouvent leur explication dans une connaissance approfondie du développement historique de la langue française.
>
> Une thèse générale avant d'entrer dans le détail. Nous croyons que notre prononciation genevoise a sa raison d'être, et la plus forte de toutes les raisons: c'est un fait historique. Une langue, en effet, ne se forme pas en un jour. C'est le plus vivant souvenir des générations successives qui l'ont parlée; si nos ancêtres ont prononcé un mot de telle ou telle manière, qu'y a-t-il d'étonnant si leurs descendants font comme eux? Le contraire pourrait surprendre à bon droit.
>
> On trouve en effet dans l'opuscule de 1691 des prononciations particulières relevées deux siècles plus tard par l'auteur de *Parlons français;* nous avons subi et subissons encore une foule d'influences

étrangères, provenant de la position que nous occupons entre des idiomes bien divers. On peut en remarquer des traces dans la langue de tous les pays. Comment réagir contre un fait indépendant de notre volonté? Ne parle-t-on pas un français plus ou moins différent dans toutes les parties de la France? Laquelle de ces parties a le monopole de la langue sans tache? Nous ne pensons donc pas non plus qu'on puisse modifier subitement un état de choses provenant de causes si profondes. C'est pour cela probablement, qu'on dit les Genevois si rebelles au beau langange, de l'autre côté du Jura. Ils pourraient s'en réjouir au double point de vue du chauvin et du philologue. Nous avons cependant beaucoup de points communs avec nos voisins. Par exemple, l'accent que nous plaçons sur l'initiale des mots de deux ou trois syllabes, *sàlut, màlheurs, dèhors, àbricot,* se retrouve constamment dans l'est de la France, et son domaine s'étend peu à peu vers le centre.[1]) L'*e* fermé long ou moyen, employé si fréquemment à Genève au lieu de l'*e* ouvert *(lés-dés-més-tés-sés* pour *lès-dès-mès-tès-sès* etc.), se rencontre dans tout le Sud.[2]) Il en est de même pour notre *e* ouvert bref au lieu de l'*e* ouvert long *(lèche* pour *lêche), règle* pour *rêgle, planète* pour *planête*). Certaines formes vieillies en France ont persisté dans notre pays: *parlerè* pour *parleré (parlerai), guè* pour *gué (gai)* connues déjà au XIII[e] siècle;[3]) *cuillé* pour *cuillère (cuiller)* XVI[e] siècle;[4]) *oriste* pour *aoriste, fouè* pour *foua (fouet); anivrer* ou *ènivrer* pour *ânnivrer.*[5]) Notre *l* mouillée de *tilleul, brillant* a disparu seulement pendant ce siècle du Nord de la France et il commence déjà a vaciller dans notre prononciation. Dans certains cas, l'assimilation des éléments étrangers est plus avancée chez nous. Ainsi nous disons : *kadriye* pour *kuadrige (quadrige) — ekitation* pour *eqüitation — rekiem* pour *réqüiem, Pulchérie* pour *Pulkérie — archiépiscopal* pour *arkiépiscopal*[6]) — *Davi* pour *David.*[7]) Dans d'autres cas, nous sommes en retard: *Akéron* pour *Achéron, Manikéen* pour *Manichéen.* Quelquefois nous subissons l'influence d'une orthographe vieillie: *signet* pour *sinet* — *Regnard* pour *Renard*[8]) — *Auxerre* pour *Ausserre.*[9]) L'analogie nous

[1]) In alleinstehenden zwei- oder dreisilbigen Worten liegt bei der Lektüre der Akzent heut fast in ganz Frankreich auf der ersten Silbe.

[2]) Vgl. u. S. 20 ff. das über diesen Punkt Gesagte.

[3]) S. u. S. 20.

[4]) S. u. S. 55.

[5]) S. u. S. 11.

[6]) S. u. S. 36 u. 69.

[7]) S. u. S. 45.

[8]) S. u. S. 36 u. 69.

[9]) S. u. S. 40 u. 69.

fait souvent dire *chrestomacie* pour *chrestomathie.* Peut-être enfin, est-ce au patois savoyard qu'il faut attribuer notre prononciation lourde de l'*a* (*balâfre, châque, mâlle* pour *balafre, chaque*[1]), *malle*) ainsi que quelques nuances dans l'articulation des voyelles *i, ou, u.* Nous avons encore quelques particularités inexpliquées et qui ne sont que des faits isolés. En voici quelques exemples: *flüchsia* pour *füchsia* pop.; *cintième* pour *cinquième*[2]) pop., *patrye, paye* (comme dans *paye*) pour *patrie, paie.* On pourrait classer dans la même catégorie notre *e* mi-ouvert non accentué pour *e* fermé (*dèsert* pour *désert, scèlèrat* pour *scélérat.*[3])

Quelle conclusion faut-il tirer des faits exposés plus haut? La voici en peu de mots. On a pu voir par ce qui précède que presque toutes les particularités de notre prononciation sont communes à plusieurs parties de la France, et ont leur origine soit dans certaines formes anciennes que nous avons conservées, soit dans une assimilation plus ou moins avancée, soit dans l'influence de l'orthographe, du patois savoyard, soit enfin dans l'analogie. La façon plus exacte dont nous prononçons le latin et les mots tirés de langues étrangères semblerait indiquer, dans ce domaine, une culture plus étendue qu'en France. Notre manière de parler a donc scientifiquement sa raison d'être et nous ne pensons pas qu'on puisse la modifier en s'appuyant sur ce point de vue. Faut-il être absolument intransigeant et repousser de parti pris tout changement? Nous ne le pensons pas non plus. Si toutes les prononciations sont justifiées, les unes peuvent paraître plus agréables que les autres. Mais c'est comme nous le disions en commençant affaire d'appréciation personelle. Il s'agit ici d'une opinion purement subjective; et si tel ou tel son plaît davantage à notre voisin, grâce à son éducation ou à d'autres circonstances, nous ne pouvons pas lui demander de sacrifier ses penchants esthétiques aux données de l'étude historique des langues. Nous attendons la même modération de sa part.

L. Zbinden,
licencié ès lettres.

Ich liess bei anderer Gelegenheit in derselben Zeitung vom 9. Oktober 1890 folgendes drucken:

Pourquoi cette indifférence des Genevois pour le patois de leurs ancêtres et de leurs voisins? Il ne faut pas s'étonner s'ils le considèrent comme une quantité négligeable quand on les voit adopter servilement le langage de quelque commis voyageur français, et croire qu'ils ont tort quand leur prononciation diffère de celle qu'ils

1) S. u. S. 10.
2) S. u. S. 7 u. 70.
3) S. u. S. 27.

ont prise pour modèle. Depuis plus de deux siècles on leur prêche sur tous les tons que leur langue (prononciation, style et syntaxe) est fautive, et qu'il faut y porter remède. Ils sont charmés si quelque dilettante, dépourvu de toute connaissance linguistique, leur reproche des erreurs, là où ils parlent comme la grande majorité des Français. Les instituteurs se hâtent de plier aux lois de la nouvelle langue, l'éducation d'une jeunesse, qui a d'autant plus de peine à s'y soumettre, qu'on viole ainsi ses tendances naturelles et, disons-le, nationales. On en est resté, à Genève, à l'opinion des grammairiens des XVII[e] et XVIII[e] siècles, qui croyaient pouvoir maîtriser la langue, et qui ont, en effet, réussi à lui imposer parfois des règles insensées et une orthographe déraisonable qu'elle n'a pu encore rejeter entièrement. Mais nous sommes au XIX[e] siècle, et nous savons que les langues se développent d'après des lois organiques, . . . que chaque particularité a sa raison d'être et que souvent ce qui, au premier moment, nous paraît arbitraire, ne l'est point, quand on prend la peine d'y regarder de près.

Qu'on cherche à connaître les divergences entre le français à Genève et celui des différentes parties de la France: nul ne peut s'y opposer, et même le professeur peut enseigner à l'étranger la langue de la ville où il compte se rendre. Mais ces différences doivent être basées sur des études sérieuses et méthodiques. Jamais on ne doit vouloir soumettre la prononciation d'une ville entière aux lois que règlent la langue d'une autre ville, fût-ce même Paris. On pourra bien ainsi introduire ça et là quelques oripeaux étrangers, mais jamais on n'arrivera à arracher le vêtement national. Et quand bien même on le pourrait, au moment où l'on aurait atteint ce but tant désiré, la prononciation qu'on voulait imiter aurait avancé elle aussi, et ce serait toujours à recommencer . . .

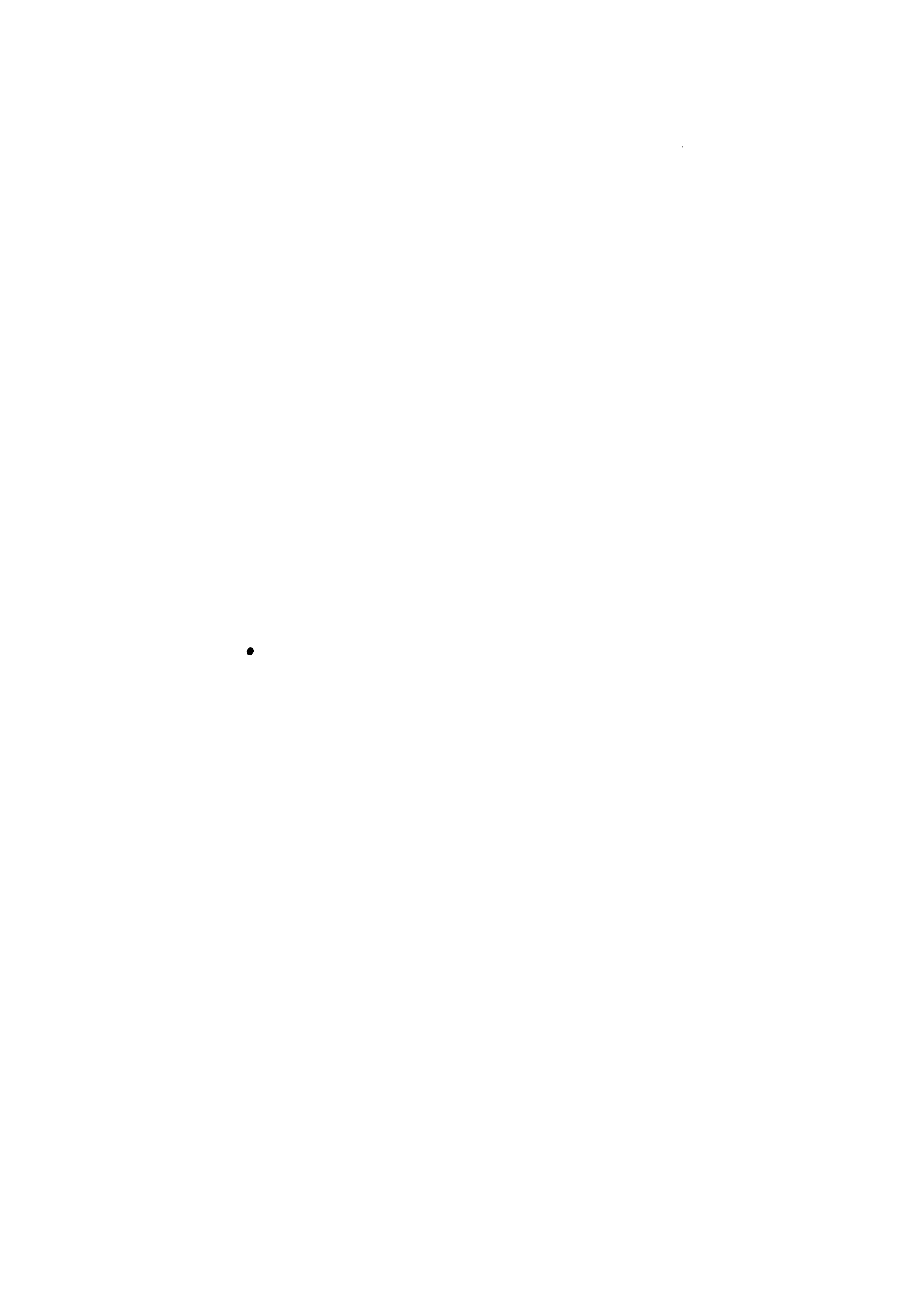
Die Zeit des Erscheinens dieser Zeilen muss schlecht gewählt gewesen sein. Trotz der bekannten Kampflust der Genfer erschien keine Antwort, blieb es bei unseren Monologen. Hoffentlich veranlassen nun die folgenden Ausführungen in Genf die erwünschten Erörterungen: die in ihnen zu Tage tretenden Gesichtspunkte und Einzelangaben werde ich gern in einer späteren ausführlichen Behandlung der Genfer Aussprache verwerten.

E. K.

Transskriptionstabelle.

---

u geschlossenes deutsches *u*.
ō geschlossenes langes *o*.
o geschlossenes *o*.
ọ mittleres (halboffenes) *o*.
ô offenes langes *o*.
ǫ offenes *o*.
ŏ offenes kurzes *o*.
ā tiefes langes *a*.
a tiefes *a*.
ạ mittleres (halboffenes) *a*.
ă offenes kurzes *a*.
ą offenes *a*.
â offenes langes *a*.
ê offenes langes *e*.
ę offenes (mittellanges) *e*.
ĕ offenes kurzes *e*.
ẹ mittleres (halboffenes) *e*.
e geschlossenes *e*.
ē geschlossenes langes *e*.
ȩ dumpfes *e*.
œ̨ offenes *œ*.
œ̣ mittleres (halboffenes) *œ*.
œ geschlossenes *œ*.
ü französisches *u*.
i̯ halbkonsonantisches *i* (engl. *y*).
u̯ halbkonsonantisches *u* (engl. *w*).
ü̯ halbkonsonantisches *ü*.
ϑ englisches stimmloses *th*.
l̃ erweichtes *l*.



Zur Aussprache des Französischen.

Im verflossenen Jahre (1890) verbrachte ich drei Monate (August, September, October) in Genf, um unter anderm mich darüber zu unterrichten, ob es, wie oft behauptet worden ist, daselbst eine besondere Aussprache des Französischen gibt, und worin dieselbe besteht, falls sie vorhanden. Natürlich suchte ich, um eines Wegweisers nicht zu entbehren, nach früheren Arbeiten über diese Frage; aber obgleich ich von den Herren Professor E. Ritter und Bibliothekar Roget in Genf in der verbindlichsten Weise in meinen Nachforschungen unterstützt wurde, so war deren Ergebnis doch nur ein spärliches. Ausser veralteten Notizen, die nur Wert für die geschichtliche Entwicklung des Genfer Französisch besitzen, zerstreuten, mehr oder minder ungenauen Bemerkungen in Grammatiken und Glossaren und einigen handschriftlichen Notizen fand sich nichts von Belang vor.[1]) Nur eine pädagogische Zwecke verfolgende Aufzählung von Genfer Ausspracheeigentümlichkeiten aus neuerer Zeit konnte mir namhaft gemacht werden; sie befindet sich in dem Werkchen eines pseudonymen Verfassers *(Pludhun = Plus d'un): Parlons Français,*[2]) (Genf 1890, 8°, 34 S.), S. 26—33. Dieselbe soll den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen abgeben.

Nicht wegen ihres hohen Wertes für die Wissenschaft. Der Verfasser der kleinen Broschüre ist ein Liebhaber, vom besten Willen beseelt, aber sprachwissenschaftlicher Kenntnisse ermangelnd und unbekannt mit der französischen Sprachgeschichte. Selbst

---

[1]) Über die vorhandenen Sprachproben des Altgenferischen vgl. E. Ritter, *Recherches sur le patois de Genève.* Genf 1875 *(Extrait du tome XIX des mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Genève)* und ein demnächst erscheinendes Werk desselben Verfassers: *Le patois et le parler de Genève.*

[2]) Über dasselbe vergleiche *Ztschr. f. frz. Spr. u. Litt.* XI², S. 43. Eben geht mir die neueste Ausgabe von 1891 zu, die in dem die Aussprache behandelnden Teile nichts von Belang ändert.

sein praktisches Können ist begrenzt: seine Lautbezeichnungen erscheinen auch für elementare Zwecke unzureichend. Aber seine Angaben besitzen Interesse, weil sie von einem Genfer für Genfer geschrieben sind (wenn auch Titel und Vorwort dies verheimlichen), und das Werkchen ist typisch für eine in der französischen Schweiz verbreitete Gattung von Litteratur, in der den Schweizern ihre Sprachsünden vorgehalten und sie ermahnt werden, sich eines besseren Französisch zu bedienen. Mangelhaftes Verständnis für den heimischen Gebrauch und Unklarheit über das zu Fordernde sind dieser Litteratur gemeinsam. Der Umstand, dass auf dem uns beschäftigenden Werkchen ein *huitième mille* vermerkt ist, und dass es nach einer Titelnotiz in den Katalog der Schulbücher des neuenburger Kantons aufgenommen und von der Genfer Abteilung des öffentlichen Unterrichts empfohlen ist, gibt ihm eine besondere Bedeutung. Dies mag rechtfertigen, wenn wir es zum Vorwurf einer eigenen Studie nehmen, die das Büchlein selbst an Umfang bedeutend überragt.

Zur Prüfung der Aussprache-Angaben und Vorschriften des Verfassers war erforderlich, dass ich mich möglichst genau mit der gegenwärtigen in Genf und in Frankreich herrschenden Aussprache bekannt zu machen suchte. Eben hatte ich zur Ausarbeitung des ersten Teiles meiner *Grammatik*[1]) ziemlich alles gelesen, was von Orthoepisten und Phonetikern in neuerer Zeit über französische Aussprache geschrieben worden ist. Aber während meiner Lektüre und noch mehr bei der Ausarbeitung des genannten Buches hatte ich gefunden, dass sehr viele Punkte der französischen Aussprache aufzuhellen blieben, dass meine Quellen nicht wenige Lücken, Irrtümer und Widersprüche aufwiesen, und immer klarer war mir die Notwendigkeit geworden, dass eine ganz Frankreich umfassende Nachforschung über die heutige Aussprache vorgenommen werde.[2]) Dank dem wohlwollenden Entgegenkommen des Preussischen Unterrichtsministeriums, das mir einen einjährigen Studienurlaub bewilligte, ist es mir möglich geworden, mich thätig an dieser Aufgabe zu beteiligen und insbesondere das in Genf Beobachtete und Gefundene mit dem in Frankreich Bestehenden in eingehender Weise zu vergleichen. Der für derartige Studien erforderlichen Unterstützung habe ich nirgends ermangelt. In Genf selbst verband sich alles, um mir meine Aufgabe zu erleichtern. Durch Herrn Pastor Junod,

---

[1]) Oppeln, Eugen Franck's Buchhandlung (Georg Maske).

[2]) Über die Aussprachverschiedenheiten in dem Französisch der einzelnen Teile Frankreichs vgl. eine kurze aber gehaltreiche Notiz Rousselot's, *Revue des patois galloromans,* I, 11 f.

der in Greifswald seinen theologischen Studien obgelegen hatte, und durch Herrn Professor Ritter wurde ich mit Herrn Lizentiaten Zbinden bekannt, einem geborenen Genfer, der mir in liebenswürdigster Weise seine Zeit und seine Kenntnisse der heimischen Sprache in allen Volkskreisen zur Verfügung stellte. Mit ihm ging ich systematisch den Genfer französischen Lautstand durch: entstanden Zweifel, dann ging Herr Zbinden bei seiner zahlreichen Genfer Verwandschaft und Bekanntschaft so wie bei seinen Zöglingen am Genfer Lyceum auf die Jagd nach der betreffenden Lauterscheinung und ruhte nicht eher, als bis er mit befriedigender Beute heimkehren, d. h. mir die erwünschte zuverlässige Auskunft bringen konnte. Zur Kontrolle und weiteren Feststellung der in den mittleren, nur über Elementarbildung verfügenden Schichten üblichen Aussprache nahm ich ausserdem systematischen Unterricht bei einem Fräulein Bedos, das diesen Kreisen angehörte und auch den übrigen wesentlichen Bedingungen entsprach, d. h. in Genf von Genfer Eltern geboren und niemals dauernd aus der Vaterstadt entfernt gewesen war. Im übrigen waren mir natürlich meine Genfer Kollegen mit Freunden und Angehörigen, die sonstigen mir bekannt gewordenen Herren und Damen, deren Genfer Herkunft feststand, darunter meine echt genferische Pensionswirtin Frau Flouck, die ich täglich hörte, ebenso viele willkommene Studiengegenstände; ihnen verdanke ich manche wertvolle Aufklärung. Dass ich auch sonst keine Gelegenheit unbenutzt liess, mich durch Anhören von Vorträgen, Parlamentsverhandlungen u. dgl. zu unterrichten, bedarf wohl nicht der Erwähnung; doch kamen diese Studienmittel für mich weniger in betracht, da ich eben nur die Sprache der echten Genfer hören und kennen lernen wollte, und die Beobachtung der Sprache von Personen mir unbekannter Herkunft für mich ohne Vorteil war.

Ähnlich wie in Genf bin ich später in Marseille, Aix en Provence, Montpellier und Bordeaux verfahren, wo ich mich über die Eigenheiten der betreffenden „accents“, also des accent provençal und gascon zu unterrichten suchte; in Tours, dem seit Jahrhunderten eine besonders gute Aussprache nachgerühmt wird; in Caen, wo mir insbesondere eine aus Bayeux gebürtige, seit ihrem 14. Jahre in Caen lebende Normannin Auskunft erteilte, und in Amiens. An allen Orten richteten sich meine Beobachtungen auf die Umgangssprache und die Sprache höheren Styles; die von mir zu systematischen Studien geworbenen Personen gehörten (mit Ausnahme von Caen) durch Geburt und Abstammung der Stadt selbst oder (in Aix) der nächsten Umgegend an, die sie nie auf längere Zeit verlassen hatten, und besassen nach dem Zeugnis der Eingeborenen die lokalen Sprachgewohnheiten. Sie

erfreuten sich ausserdem durchschnittlich mindestens einer guten Elementarbildung und waren also in jeder Beziehung befähigt, mich in den Allgemeingebrauch ihrer Heimat einzuführen. Wenn der eine oder andere meiner Sprachzeugen gelegentlich über ein ihm unbekanntes Fremdwort stolperte oder mir hin und wieder durch gezierte Redeweise einen möglichst guten Begriff von der Sprache seines engeren Vaterlandes zu geben suchte, so korrigierte sich das leicht von selbst; auch diese Fälle besassen sogar ein schätzenswertes sprachliches Interesse. Es versteht sich von selbst, dass ich zum Zwecke des Vergleiches in meinem Beobachtungsverfahren, namentlich in bezug auf die Wahl der zu stellenden Fragen und der vorzulesenden Texte, überall in derselben Weise vorging.

Eingehender als in den eben genannten Städten konnte ich in Lyon verfahren. Dort unterstützte mich insbesondere Herr Professor Clédat auf die wirkungsvollste Weise. Auf seine Veranlassung übergab mir Herr Quatrevaux, ein ehemaliger Professor am Lyoner Lyceum, eine von ihm nach Jahrzehnte langer Beobachtung zusammengestellte Liste Lyoner Ausspracheeigentümlichkeiten, die Herr Clédat noch mit eigenen Zugaben bereicherte; durch ihn erhielt ich ferner die Unterstützung des Herrn Stud. Bleton, eines jungen Lyoner Romanisten, der in derselben Weise wie Herr Zbinden in Genf mir in uneigennützigster Weise seine Zeit und seine Kenntnisse der heimischen Sprache zur Verfügung stellte. Gern gedenke ich auch der liebenswürdigen Unterstützung des Herrn Professors Brunot und des Stadtbibliothekars Herrn Grosset, die mir namentlich beim Aufsuchen von Schriften über die ältere Lyoner Sprache halfen, und des Lyceallehrers Herrn von Tannenberg, der mir drei echt Lyoner Lycealschüler zur Abhörung zusandte. Da auch der Lyoner Guignol, (Theateraufführungen, gedrucktes Repertoir und die Zeitungen dieses Namens, und die Zeitung Gnafron) und die wertvollen Arbeiten Clair Tisseurs (Puitspelu), Philipon's u. a. meinen Lyoner Studien förderlich waren, so glaube ich von der Lyoner Aussprache ein ebenso genaues Bild wie von der Genfs erworben zu haben, obgleich sich mein Aufenthalt in Lyon nur auf zwei Monate (November und Dezember 1890) erstreckte.

Am eingehendsten habe ich mich natürlich mit dem Pariser Sprachgebrauch beschäftigt. Hier galt es besonders die von den Orthoepisten vernachlässigte Scheidung der Sprechweisen in den verschiedenen Stylgattungen vorzunehmen und die lokal-dialektischen Züge des echt Pariserischen von der litterarischen Sprache resp. Aussprache, die Aussprache des Parisers aus Paris von der des viel zahlreicheren Provinzial-Parisers auseinanderzuhalten.

Trotz der Angaben der Wörterbücher der Akademie und Littré's,[1]) der Arbeiten der Orthoepisten, von denen das Werkchen Plœtzens (*Systematische Darstellung der französischen Aussprache*, 12. Aufl., Berlin 1889) wegen der allgemeinen Zuverlässigkeit seiner Angaben eine Hervorhebung verdient, trotz des Sachs'schen Wörterbuches und der Studien der französischen und deutschen Phonetiker (Passy, Vietor, Trautmann und Beyer) ist noch Vieles nachzuernten. Ich kann nicht hoffen, die Fülle des vorhandenen Stoffes bewältigt zu haben, dessen Bearbeitung ich übrigens in guten Händen weiss; für unseren Zweck wird das Gelernte um so mehr ausreichen, als feinere Studien, die eine experimental-phonetische Untersuchung verlangen, im folgenden absichtlich vermieden sind. In welchen Kreisen und in welcher Art ich meine Beobachtungen in Paris angestellt habe, wird teilweise die unten gegebene, etwas ausführlichere Behandlung der Wörtchen *les, des, mes etc.* lehren; auch komme ich anderwärts darauf ausführlich zurück. Hier sei nur die Hilfe erwähnt, die ich dem Schüler der Urkundenschule (École des Chartes) Herrn Omer Jacob verdanke, der, was die Herren Zbinden und Bleton in Genf und Lyon, für mich in Paris war. Seine Beihilfe wurde mir durch Herrn G. Paris, der mich auch anderweitig tüchtig förderte, und Herrn Morel-Fatio erwirkt. Herr Jacob ist zwar infolge der Ereignisse des letzten Krieges nicht in Paris geboren, aber er ist mit zwei Jahren dahin gelangt und kann seiner Erziehung und Aussprache nach als echter Pariser nicht angefochten werden. Neben ihm diente mir für systematisches Studium des spezifisch Pariserischen insbesondere noch Herr Dufraisse, einer der seltenen Pariser, die schon durch mehrere Generationen der Hauptstadt angehören, und ein würdiger Vertreter der volkstümlichen Sprache. Meine zahlreichen sonstigen Arbeitsgehilfen und Studienobjekte werden im Laufe meiner weiteren Ausspracheestudien so weit als möglich genannt werden. Die energische Förderung, die ich in Paris durch die Herren D'Hulst, Rod und Rousselot fand, denen ich nebst den schon genannten in Paris die meiste Unterstützung verdanke, nötigt mich aber, sie ebenfalls schon hier hervorzuheben und ihnen wie meinen Förderern in Genf und Lyon schon bei dieser Gelegenheit meinen besten Dank auszusprechen.

Nachdem ich mich so für die folgende Arbeit hinlänglich legitimirt zu haben glaube, wollen wir nunmehr zu ihr selbst über-

---

[1]) Von dem im Erscheinen begriffenen *Dictionnaire général* Hatzfeld's und Darmesteter's, in welcher der Pariser Herr Hatzfeld die ihm geläufige oder gut dünkende Aussprache verzeichnet, konnte ich leider nur das erste Heft benutzen.

gehen, deren Aufgabe darin besteht, festzustellen ob die in dem oben genannten Werkchen aufgezählten Ausspracheeigentümlichkeiten (nach dem Verfasser: Sprachfehler) ein Spezifikum der Genfer oder französisches Allgemeingut sind.

An erster Stelle haben wir eine Anzahl Ausspracheerscheinungen auszusondern, die nach unseren Beobachtungen wenigstens den eigentlichen Genfern, den Genfern aus Genf unbekannt sind.

malin (auch in Genf *mąlē̃*, nicht *mālē̃*) (*ā* = langes, tiefes *a*).

allâtes, fîmes, reçûmes, reçûtes (auch in Genf mit kurzem, höchstens halblangem und nicht mit langem Tonvokale).

évidemment, sciemment etc. (gespr. mit *ąmā̃*, nicht *ęmā̃*).

passer, lasser, damasser, classe, tasse; barre, barreau, tare, cadre, sable, sabre, diable, fable, cabrer, délabrer, gagner; phrase, phraser, gaze, gazer, gazon, (auch in Genf mit tiefem *a*).

manne (= panier, in Genf mit kurzem, offenen *a: măn,* wie es der Verfasser verlangt).

ressembler, ressemblance, ressource u. dgl. (in Genf nicht mit geschlossenem *e*).

intimement, repartir, repartie, dehors, pèlerinage (das Verfasser noch mit *é* schreibt), auch in Genf mit *ę*.

fais, dirais, voudrait, faire, chaire, jamais, désormais (auch in Genf mit offenem *e*).

il est, complet, secret, fausset, valet; fidèle, belle, neige (ebenfalls auch in Genf mit offenem *e*).

Bengale, Benjamin, benjoin, benzine, pensum (regelmässig mit *ẽ*).

peuple (pœpl) und *envergure* (richtig mit *gü*).

hôpital (ǫpitąl), école (ękǫl), proche (prǫš), hotte (ǫt), Centaure (sātǫr), Laure (Lǫr), laurier (lǫrįe), aurore (ǫrǫr), auras (ǫra), Paul (Pǫl), nicht, wie Verfasser glauben lässt, mit geschlossenem *o.*

nôtre, vôtre, côte; royaume und *paume,* in Genf mit geschlossenem *o;* ebenso regelrecht in *axiome* und *zone.*

chose, rose, poser; position, éclosion; gros, écho, duo, indigo (sämtlich wiederum in Genf mit geschlossenem *o).*

étoile, voile, moelle, moelleux, moellon (ụa mit den auch sonst zu findenden Nuancen.)[1])

réussir (kaum je *rœsir*).

aiguillon (auch in Genf mit *ụi*).

obséquieux und *liquéfier* mit *k* (nicht *kụ*).

orgueilleux und *s'enorgueillir* (geschlossenes *e* kann hier in der Genfer Aussprache nur ein Genfer selbst heraushören).

---

[1]) Welche Aussprache hier getadelt werden sollte, geht aus dem Texte ebensowenig wie zu *envoie, coudoie* etc. hervor.

quatuor (ist in Genf *kua* durchaus üblich. Siehe übrigens unten S. 8).

second (auch in Genf mit *g;* Littré, *Préf.* XIV belegt *k* für Frankreich).

punch (auch in Genf *pōš*).

Bourg en Bresse (nur wie Verfasser wünscht *Burk ā Bręs*).

héroisme, christianisme, catéchisme (auch in Genf mit *s*, nicht mit *-izm* und *-im*, wie Verfasser glauben macht).

gestion, suggestion etc. (mit *stį*).

exprès, scolaire, spécial (in der Genfer Aussprache ohne Besonderheiten).

cautchouc (schwerlich jemand mit lautbarem *c*).

trafic, arsenic etc. (mit *k*).

Jacob (mit lautbarem *b*).

Adam (allgemein *Adā*).

fils, ibis, lis, jadis, lorsque, puisque, ours, obus, bien *plus,* deux *plus* deux, und *hélas* (mit gesprochenem *s*).

ceux, qui disent (mit stummem *x*).

le Christ (mit gesprochenem *st*).

Judith (žüdit), salut (sąlü) und *saluts échangés (sąlüzešāže).*

Die Elisionen und Bindungen in *une anse, l'anse, l'hameçon, l'hiatus, l'hyène, l'héroine,* die Nicht-Elision in *la hernie, la hâche, le héros,* haben meine Gewährsmänner niemals verfehlen hören noch selbst verfehlt, auch ist ihnen (das gar nicht so üble) *Tsürik* und *Tsǫfēg* für Zürich und Zofingen unbekannt.

Das in ganz Frankreich bei Ungebildeten übliche *cintième* für *cinquième* ist mir in Genf nicht begegnet. Ebensowenig das echt pariserische *killa* für *ki la (qui l'a dit).*

Endlich erscheinen meinen Genfer Gewährsmännern die vom Verfasser getadelten und gebesserten Aussprachen unglaublich: *Comment ͜ êtes-vous venus; cinq (sēk) cents; quand (kāt) je te dis; chacun ͜ admire; le jardin ͜ est.* Auf alle Fälle sind sie keine Genfer Eigentümlichkeiten.

Da der Verfasser die Genfer aus Genf nicht von den Eingewanderten scheidet, so ist es ihm natürlich oft zugestossen, Ausspracheweisen zu verurteilen, die, bei echten Genfern ungebräuchlich, im französischen Nachbarlande um so üblicher sind. Eine Anzahl der von ihm gerügten Erscheinungen, die weder ich noch meine Gehilfen im Munde eines wirklichen Genfers gehört haben, sind mir fast mühelos in Frankreich entgegengetreten. Davon einige Beispiele.

Evidemment mit *ęmā* hörte ich in Paris; *sciemment* mit *ęmā* in Lyon und Paris. — *Qu* = *k* in *quatuor*, in Lyon, Marseille, Paris

u. s. w. — *Punch* gespr. *pœ̃š*, in Lyon, Montpellier *(pǫnš)*, Caen (von Personen, denen das Getränk wenig oder nicht bekannt war). — *Gestion* etc. gespr. *žęsįõ* in Lyon, Paris; in Lyon auch *kõbüsįõ* für *combustion*. — Das vom Verfasser verworfene *ek-se-près (exprès)* hört man in Lyon und auch wohl anderwärts, besonders wenn auf dem Worte ein besonderer Nachdruck liegt. — *Arsenic* gespr. *ąrsęni* in Lyon und Paris. — *Fi (f. fils* mit lautbarem *s)*, das Verfasser, wie Plœtz S. 130 f. verurteilt, hat noch seine Anhänger in Lyon (wenn im Reimẹ zu *i* auftretend) und ist in der Umgegend von Paris in gewöhnlichem Gebrauche. — *Jadis* mit stummem *s* hörte ich in Marseille und Montpellier; Littré s. v. meint: aujourd'hui plusieurs, à tort, font sentir l'*s;* diese *plusieurs* sind freilich in unendlicher Mehrzahl. — *Obus* mit stummem *s* in Lyon und Paris, sogar von einem ehemaligen Militär, der noch am letzten Feldzuge teilgenommen hatte. U. s. w. Man vergleiche noch unten gegen Schluss der Arbeit die Zusammenstellung von Lyonismen, die mit den vom Verfasser getadelten Ausspracheerscheinungen zusammenfallen.

Einige Male verlangt der Verfasser von seinen Landsleuten, sie sollen ihre richtige Aussprache zu Gunsten einer dialektischen oder einer Grammatikerschrulle entstammenden aufgeben.

Irrig ist und gegen die allgemeinen Lautgesetze des Französischen verstösst das Verlangen nach einem *a plutôt bref*, das soll heissen einem mehr offenen *a* in *gaz*, *gazomètre* und *pas* (Adv). In *gaz* und *pas* liegt mittelzeitiges, unterm Satzaccent langes, in *gazomètre* immer mittelzeitiges tiefes *a* vor, wie Sachs, und Hatzfeld, *Dictionnaire*, Einl., S. XXVI, für *pas*, richtig bestimmen. Zwischen *gaz* und *gaze* liegt also kein qualitativer und meist auch kein quantitativer Unterschied vor, wie Verfasser behauptet.

Wenn der Verfasser für die Worte auf *-age*, *l'a ni long ni bref* das soll wohl heissen: mittelzeitiges *a* verlangt, so hat er damit nach Angabe mancher Orthoepisten die richtige Quantitätsbestimmung gefunden. Doch ist diese Endung in Genf wie anderwärts sehr häufig lang, je nach der Satzstellung und dem rhetorischen Accent. Schon Plœtz S. 35 bemerkt, dass in vielen Substantiven auf *age a* nach entschiedener Länge neigt. Dem Klange nach habe ich überall tiefes *a* gefunden. So bestimmt auch Plœtz; Sachs nimmt hohes an.

Für *interpeller*, *interpellation* schreibt Verfasser die Aussprache *interpèl-ler* und *-pèl-lacion* vor. Die Ausspracheangabe zum ersten Worte kontaminiert eine Angabe der Akademie (vor-

letzte Ausg.) *(ĕtęrpęlle)* und Littré's *(ĕtęr-pele)*.[1]) Geschlossenes oder besser halboffenes *e* tritt in der dritten Silbe von *interpeller* nur dann ein, wenn einfaches *l* gesprochen wird. — Zu *interpellation* bemerkt Littré: l'Académie dit qu'on prononce les deux *ll*, mais l'usage le plus ordinaire est de n'en faire sentir qu'une: *in-tèr-pè-la-sion.* — Ich hörte, Littré's Angabe entsprechend, in beiden Worten überall nur einfaches *l*, ausserdem offenes *e* auch in der vorletzten Silbe von *interpeller*.

Die Angabe: *aimons, aidant: ai* avec le son à moitié fermé de *ai* dans *aimer, aider* (et non *è-mons, è-dons*) beruht wiederum auf ungenauer Beobachtung. Die erste Silbe dieser und ähnlicher Worte erhöht ihr offenes *e* zu halboffenem nur, wenn die folgende Silbe einen hohen Vokal enthält, also richtig in den Infinitiven *aimer, aider*, (die übrigens bei Littré und Hatzfeld mit offenem *e* auftreten; nur Sachs hat *eme* = *aimer*); nicht aber, wenn die folgende Silbe einen tiefen Vokal hat, wie in *aimons, aidant.* S. meine *Grammatik* I, S. 24, deren Angabe auf den Beobachtungen der neueren Phonetiker des Französischen beruht. — *Aimons, aidant* wurde mir nicht nur in Genf, sondern auch in Lyon und Paris mit offenem *e* gelesen.

Irrig ist es ferner in *auriculaire au* „comme *o* dans *encore*, et non comme *au* dans *saut* ou dans *automne*" d. h. als offenes *o* (*ǫ*) gesprochen zu verlangen. Littré transskribiert: *ô-ri-ku-lê-r;* Sachs notiert halblanges geschlossenes *o* in der ersten Silbe, und so spricht man in Paris. Die vom Verfasser verlangte Aussprache mit *ǫ* hörte ich gerade in Genf und Lyon; sie ist südfranzösisch, dialektisch.

Subsister will Verfasser *subcis-ter* (*s* dur), d. i. *süpsi-ste* gesprochen haben. Littré und Sachs schreiben allerdings: *sub-si-sté.* Aber ich hörte im Munde Gebildeter in Lyon und Paris (darunter Herr Got vom Theâtre Français) immer nur *sübziste; sü(b)psiste* gerade in Genf.

Jersey ist nach Verfasser *Jerzey* (*s* doux) zu sprechen. Sachs verlangt stimmloses *s*, und so hörte ich allein wie in Genf, so in Lyon und Paris. — Der Verfasser ist offenbar des Englischen kundig und hat sich dadurch verführen lassen, seinen Landsleuten eine Aussprache vorzuschreiben, die ihren Lautgewohnheiten widerspricht.

In *gentilhomme* verlangt Verfasser ein *l mouillé presque nul.* Aber erweichtes *l* resp. dafür eingetretenes *į* ertönt hier allent-

[1]) Der Bequemlichkeit halber setzen wir die Transskriptionszeichen unserer Quellen gewöhnlich in das von der *Zeitschrift* angenommene, Böhmer'sche System um, das wir, soweit als für unsere Zwecke erforderlich, modifizierten. Vgl. die vorangestellte Transskriptionstabelle.

halben mit voller Deutlichkeit. Auch Akademie, Littré, Sachs und alle Orthoepisten verlangen es und die Genfer sind also im Recht, wenn sie es beibehalten.

Zweifelhaften Wertes ist endlich des Verfassers Vorschrift, in *Jésus-Christ* auslautendes *st* nicht zu sprechen. Plœtz S. 160 bemerkt richtig: jetzt sprechen viele Geistliche beider Konfessionen *žezü-crist.*

Andere Irrtümer des Verfassers lernen wir im weiteren Verlauf dieser Arbeit kennen. In der grossen Mehrzahl der Fälle, wo Herr „Pludhun“ seinen Landsleuten eine fehlerhafte Aussprache vorwirft und von ihnen eine andere verlangt, sprechen diese nur ebenso aus, wie dies z. Z. ziemlich in ganz Frankreich der Fall ist.

Labas und *chaque* werden auch in Frankreich mit tiefem *a* gesprochen. In *chaque*, das ich u. a. auch von Herrn Bleton (Lyon) mit tiefem *a* hörte, ist diese Aussprache auch historisch wohl berechtigt.

Couenne (Verfasser verlangt Aussprache *couane)* habe ich im Munde Gebildeter und Ungebildeter in Lyon und Paris als *kyẹn* gehört. Sachs gibt beide Aussprachen. Über die Ausspracheentwickelung dieses Werkes vgl. meine *Grammatik* I, 42 f. — Von *hennir* gibt Plœtz, *a. a. O.* S. 69 an, es komme in diesem Worte die Aussprache mit kurzem offenen *e (ĕ)* mehr und mehr in Mode; ich habe dem entsprechend in Lyon, Marseille, Montpellier, Tours, Paris und Caen *(hẹ̄nir) hennir* nur mit ę gehört; *ạnir* nur in Bordeaux und Amiens. Thurot, *La prononciation française depuis le commencement du XVIe siècle etc.* Paris 1881, II, 452, bemerkt: „Cette prononciation *(hanir)* n'est plus mentionnée en 1878 (im Wörterbuche der Akademie), et est, en effet, tombée en désuétude“. — Das vom Verfasser gewünschte *nạni* für *nenni* wird in Lyon, Tours und Paris, wie in Genf, gewöhnlich *nẹni* gesprochen. Der Pariser Thurot *a. a. O.*, II, 452 meint: „Il me semble qu'on prononce ce mot peu usité comme il est écrit, par un *e* et l'*n* double.“ — Zu *nous allâmes, vous allâtes, qu'il allât* sagt der Verfasser: „prononcer plutôt brève la voyelle surmontée d'un circonflexe“ (s. o. S. 6). Vgl. dazu Plœtz: *l. c.* S. 31. „*-âmes, -âtes, -ât* sprechen viele mit langem *a*, andere nur mit halblangem *a*. Diese Nüance ist von geringer Bedeutung.“ Die Beobachtung Plœtzens ist richtig; ob langes oder halblanges (tiefes) *a* gewählt wird, hängt von der Stellung des Wortes im Satze ab. — Ebenso bei den Pf. der Konjugationen. Die Bemerkung des Verfassers ist irreführend.

In *tu as, viendras, tombas,* wo der Genfer und ebenso der Lyoner tiefes *a* sprechen, in Paris auch helles zu hören ist, wird man besser thun, ein mittleres *a* anzunehmen. Plœtz S. 34

nennt es ein halblanges, tiefes. Auf keinen Fall ist die Genfer Aussprache zu verurteilen.

In *as* von *acacias*, *parias* hörte ich wie in Genf, so auch in Lyon und Paris tiefes *a*. Die Orthoepisten lehren im Sgl. mittelzeitiges offenes *a*. Doch ist wahrscheinlich wiederum mittleres *a* anzunehmen, das wegen seines schwankenden Charakters selbst von Hatzfeld nicht berücksichtigt worden ist (s. *Dict.* S. XXVI Anm.). Des Verfassers Tadel ist sicher abzulehnen.

Für *s'enivrer*, *s'enorgueillir*, *ennoblir* lehren allerdings im allgemeinen die Orthoepiker (Littré, Plœtz S. 94, Sachs, wo auch die älteren Orthoepiker zitiert werden; s. auch Thurot II, 451) und ebenso die Akademie von 1878 eine Aussprache mit *ā*; nur für *enorgueillir* fügt die Akademie hinzu: „Quelques-uns prononcent *énorgueillir*“ und Littré ebenso: „Quelques-uns prononcent *é-nor-gheu-llir:* mais cette prononciation est contraire au bon usage.“ Diese Aussprachvorschriften scheinen indes zu veralten. Herr Jacob in Paris spricht *ạnivre*, *ạnivrẹmā*, *ẹnọrgẹi̯ir;* und *ạnọblir* neben *ānọblir* mit schwacher Nasalierung des ersten *a*. Herr stud. Bleton aus Lyon spricht in allen Fällen die erste Silbe ohne Nasalvokal *(ạnọblir*, *ạnivre*, *ạnọrgœi̯ir)*, Herr Dufraisse in Paris und Frau Dheur in Lyon sprachen: *s'ẹnivrẹr* und *s'ẹnọrgœi̯ir;* ausserdem *ẹnọblir* (Dufraisse) und *ạnọblir* (Dheur). In Marseille (von Herrn Pujol Adrien) hörte ich: *ẹnọrgœi̯ir*, *ẹnivre* neben *ānọblir*; in Montpellier wieder (Frau Cardonnet) *ẹnọrgœi̯ir*, *ẹnivre* und *ạnọblir*, und so auch in Bordeaux (Herr Campagne), Tours (wo Herr Mondin indes auch die Aussprache *ạnivre* kannte und billigte), Amiens (Herr Delarue) und in Caen, wo Frl. Tarin, daneben auch *ānọblir* mit schwach nasaliertem *a* sprach. Die Angabe Thurot's (II, 448, 451) und Sachs', mit diesen Beobachtungen verbunden, lassen nicht zweifeln, dass die von den Orthoepikern für die besprochenen, selten gebrauchten Worte verlangte Aussprache nur theoretisch fortbesteht und dass sich im allgemeinen jedermann mit ihnen abfindet, wie es ihm gut dünkt.

Ähnlich liegt es mit der folgenden Vorschrift des Verfassers, man solle *indemnité* und *indemniser* mit *ạm*, also *ēdạmnite* und *ēdạmnize* aussprechen. Sachs gibt s. v. an: L(ittré), Fe(line) *ēdạmnite*, selten *ēdẹmnite* und *ēdạnite;* und: „L. Fe. *ēdạmnịze*, andere z. B. L(a)nd(ais) *ēdẹmnize*“; Plœtz lehrt S. 69: „Früher wurde *e* ... in der Regel wie *a* gesprochen in ... *indemniser*, ... *indemnité* ... Doch kommt für diese Wörter die Aussprache des *e* wie die eines offenen kurzen *e* mehr und mehr in Mode: also *ē-dẹ-mni-ze*, *ē-dẹ-mni-te*. Von meinen Gewährsmännern sprachen mit *ẹ*: Herr Dufraisse (Paris), Frau Dheur (Lyon), Frau Cardonnet (Montpellier: *ēdẹnitẹ)*, Herr Mondin (Tours)

und Fräulein Tarin (Caen), während die Herren Jacob (Paris), Bleton (Lyon), Pujol (Marseille), Campagne (Bordeaux) und Delarue (Amiens) an *a* festhielten. Die Erklärung der Aussprache mit *ą* s. in meiner *Grammatik* I, S. 17; die moderne Aussprache mit *ę* in diesen Fremdworten ist korrekter. — In Genf selbst ist der Sprachgebrauch geteilt wie überall.

In den Worten *nation*, *station*, *ovation* etc. lehrt Verfasser Aussprache mit *āsi̯õ*, mit langem tiefen *a*. Diese Aussprache ist an der Tonstelle in Paris allerdings weit verbreitet; an minder betonter Stelle (also wenn nicht am Schlusse des Satzgliedes stehend) tritt dafür *asi̯õ* mit halblangem tiefen *a* ein. Daneben wird aber auch in Paris häufig ein kurzes offenes *ą* *(ăsi̯o)* gehört, das ich, ausser in der Normandie, in allen von mir besuchten Provinzen (Lyonnais, Provence, Languedoc, Gascogne, Touraine, Pikardie) als regelmässige Aussprache vernahm. Wo z. B. in Lyon *asi̯õ* vernehmbar war, wurde dies von den gebildeten Einwohnern selbst als ein fremder Import, als eine unberechtigte Pariser Mode bezeichnet. So von Herrn Quatrevaux aus der Touraine. Freilich muss diese Mode schon recht lange bestehen (man vgl. Thurot II, 721 f., wo u. a. bereits der Lyoner Meigret das lange *ā* anficht); neueren Datums scheint mir eine ganz besonders auffallende Dehnung des *a* in *asi̯õ*. Die grosse Mehrheit der gebildeten Franzosen kennt jedenfalls diese Aussprache nicht und selbst die gebildeten Pariser haben eine gewisse Scheu vor zu langem *a* in dieser Endung.

Wer aus dem Verlangen des Verfassers: *pas* (Subst.), *tas*, *las*, *damas*, *cas* et mots semblables: „*A* prononcé de même (d. i. plutôt long), mais en évitant aussi l'*a* trop ouvert et guttural (!)" entnehmen wollte, dass die Genfer etwas anderes als halblanges tiefes *a* sprechen, würde irre gehen. Die Genfer Aussprache ist in diesen Worten völlig normal; denn normal ist es auch, wenn in ihnen gelegentlich einmal das halblange tiefe *a* nach Kürze und damit zu offener Aussprache hinneigt, wie andererseits es nicht ausgeschlossen ist, dass, namentlich unter dem Satzton, die fraglichen Worte das von Plœtz S. 34 und von Sachs (zu *pas*, *las)* in ihnen angenommene lange tiefe *a* aufweisen. Unsere Sammlung gibt uns für die isoliert gesprochenen Worte folgendes:

	pas	*tas*	*las*	*damas*	*cas* lauten:
nach Sachs:	*pā*	*ta*	*lā*	*dama*	*ka* *(kā* das Adj.).
Gehört haben wir:					
in Genf:	*pa*, *pą*	*tā*, *tą*	*la*, *lą*	*dąma*	*ka*
in Lyon:	*pa*	*ta*	*la*	*dąma*	*ka*
in Paris:	*pą*	*tą*	*lą*	*dąma*	*ką*.

Man vergleiche auch Harth's Zusammenstellung aus den Orthoepikern, *Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Litt.* VI[1], 37.

Auch bei der folgenden Wortgruppe ist die Entscheidung, was als gute, d. i. normale Aussprache zu lehren ist, nicht so einfach wie Verfasser annimmt. Nach ihm ist nicht nur in *passer, lasser, damasser, classe, tasse* (wo die Genfer für gewöhnlich tiefes *a* sprechen), sondern auch in *passage, échasse, casser, nasse* u. ä. (nicht in *masse, chasse* u. Abl.) ein tiefes (Verfasser nennt es langes) *a* zu sprechen.[1]) Es fällt zunächst auf, dass zwischen betontem *a* in *classe, tasse, masse* etc. und vortonischem in *passer, lasser* nicht geschieden wird, und dem Verfasser ist der Gedanke wohl nicht gekommen, dass ein und derselbe Buchstabe, je nach seiner Tonstellung zwei verschiedene Aussprachen haben kann. Dieses Übersehen teilt er übrigens mit der Mehrheit seiner zahlreichen Vorgänger, die sich mit derselben Frage beschäftigten. Das massgebende Gesetz für die Scheidung von *as (ās)* und *ąs (ăs)* hatte bereits Diez gefunden, als er *Gr.* I[3], 499 bemerkte: „Vor *ss* dehnt sich der Vokal gewöhnlich, wenn die Doppelung schon in der Grundsprache vorliegt, also *casse* (cassia), *classe, lasse, nasse, passe . . . j'aimasse, . .* auch *châsse* (capsa). Aber kurz ist der Vokal . . . vorzüglich, . . ., wenn *ss* aus andern Konsonanten herrührt, wie in *agasse, brasse, cuirasse, chasse, masse* (it. *mazza), . . .;* doch hat *échasse* langen Vokal." Aber es ist Diez nicht entgangen — seine Formulierung zeigt dies deutlich an —, dass der moderne Sprachgebrauch seine Regel oft nicht anerkennt: Analogien zwischen ursprünglichem *ace* und *asse* mussten von dem Augenblick an eintreten, als c (altfrz. *ts*) zu stimmlosem *s* geworden war (XII. Jahrhundert), und die in Verbalformen bald betonte, bald vortonische Silbe suchte sich natürlich quantitativ und qualitativ auszugleichen. Die von Thurot (II, 675—7, u. 714 für Vortonstellung) zitierten Grammatikerangaben beweisen, wie wenig Übereinstimmung bei den Grammatikern schon seit dem XVI. Jahrhundert bestand. J. Jäger, *Französ. Stud.* IV, 26 f., und H. Harth, *Neufranz. Ztschr.* VI, 28 f., haben sich nicht ohne einigen Erfolg bemüht, auf Grund der Angaben der neueren Orthoepiker, besonders Sachsens, die Gesetze für die Aussprache der fraglichen Lautgruppe zu finden, während Ricard, *Système de la quantité syllabique* etc. (Prag 1887) sich über die Inkonsequenzen seiner Vorgänger beschwert und für *asse* ein kurzes *a* ($\breve{a}$ = ą) als normal ansetzt. Der Praktiker Plœtz, *l. c.* S. 35 begnügt sich mit Feststellung

---

[1]) Das Wort *passion* gehört mit den Worten auf *-ation* in eine Kategorie.

der Thatsache: „In der Endung *asse* ist das *a* bald lang, bald kurz, ohne dass die Orthoepisten darüber vollständig einig sind, welchen Wörtern die Länge, welchen die Kürze zukommt“ und hebt dann einige Worte vor, die ihm ein sicher langes oder kurzes *a* zu haben scheinen, wie immer, sich auf seine Pariser Beobachtungen stützend. Plœtz unterscheidet aber dabei der Klangfarbe nach nur ein helles *(ą)* und ein tiefes *(a)* *a* und nimmt bei ersterem nur Kürze an, während namentlich von französischen Orthoepikern oft auch ein langes helles *a (â)* gehört wird. Es liegt hier eine schwierige Frage vor, über die nur eine langwierige experimental-phonetische Untersuchung genügende Auskunft geben kann. Auf alle Fälle sind auch der Qualität nach (wie nach der Quantität) drei Lautnüancen von *a* für die Praxis zu scheiden, auf die Gefahr hin, dass damit Veranlassung zu noch grösserer Verwirrung gegeben werde. (S. Hatzfeld, *l. c.* S. XXVI Anm. 1.) Mit einer Vorschrift, wie der des Verfassers, ist nichts anzustellen. Er hat Unrecht, wenn er als den Genfern eigentümlich *passer*, *passage*, *lasser*, *damasser*, *échasse*, *classe*, *casser*, *nasse*, *tasse* mit kurzem (offenem) *a* angibt, und er hat Unrecht, wenn er in diesen Worten ihnen eine Aussprache mit langem (tiefem) *a* vorschreibt. Es gibt hier keinen konstanten Gebrauch. Folgende Zusammenstellung der Aussprachen von Sachs (S.), von Herrn Zbinden und Fräulein Bedos aus Genf (G.), von Frau Dheur (Dh.) und Herrn Bleton aus Lyon (B), und von Herrn Dufraisse aus Paris (D) möge dies beweisen:

	passer	*passage*	*lasser*	*damasser*	*échasse*
S.:	*pą*[1]*)se*	*pąsąž*	*ląse*	*dămąse*	*ešąs*
G.:	*pąse*	*pąsaž*	*lase*	*dámase*	*ęšąs*
Dh.:	*pąse*	*pasaž*	*lạ*[2]*)se*	*dạmạse*	*ešăs*
B.:	*pą́se*	*pąsaž*	*ląse*	*dąmąse*	*ešas*
D.:	*pạse*	*pąsaž*	*lạse*	*damąse*	*ẹ*[3]*)šas*

	classe	*casser*	*nasse*	*tasse*
S.:	*kląs*	*kąse*	*nąs* u. *nās*[4]*)*	*tâs*[5]*)* u. *tās*
G.:	*klas*	*kase* u. *kąse*	*nąs*	M. Cz. u. Dup.
Dh.:	*klăs*	*kąse*	*năs*	*tas*
B.:	*klās*	*kąse*	*nąs*	*tas*
D.:	*klās*	*kąse*	*nas*	*tas* u. *tąs.*

---

[1]) *ą* = halblanges hohes *a*.
[2]) *ạ* = mittleres *a*.
[3]) *ẹ* = mittleres *e*.
[4]) *ā* = langes tiefes *a*.
[5]) *â* = langes hohes *a*.

Für die Worte *sable*, *diable*, *fable*, die nach dem Verfasser in Genf mit *ă* gesprochen werden, die wir dort aber immer mit tiefem *a* hörten, verlangt er Aussprache mit *ā*, für *agréable*, *durable*, *érable*, *table* ein „*a* plutôt bref“. In Genf spricht man *ạgreābl*, *dürābl*, *ȩrābl*, *tābl*. — Hören wir zunächst, was die Orthoepisten über diese Worte lehren.

Zu *sable* bemerkt Sachs s. v.: „*sạbl* (mit halblangem *ạ*); L(a)nd(ais), Dup(uis): *sāble*, was L(ittré) für veraltet erklärt“. *Diable* transskribiert Sachs mit *di̯ăbl;* zu *fable* bemerkt er: *fạbl* [mit halblangem *ạ*], nach L(ittré) im XVII. Jahrhundert und auch heut noch bisweilen *fābl.*“ In den Worten *agréable*, *durable*, *érable*, *table* notiert Sachs halblanges helles *a*.

Thurot bemerkt unter Anführung der widersprechenden Angaben der älteren Grammatiker als heutige Aussprache (II, 703 ff.) zu *sable;* „grave“ (d. i. tief); zu *diable* und *fable* gibt er die Bemerkung Domergues „grave“ ohne Zusatz an letzter Stelle. *Érable* hat nach ihm gegenwärtig „*a* grave“; *table* dagegen „*a* aigu“, d. i. *ạ*. Zu *agréable* und *durable* fehlen eigene Bemerkungen.

Plœtz *l. c.* S. 31 lehrt: *sable*, *diable*, *fable* mit langem tiefen *a* (wie unser Verfasser), die Adjektive auf *able* haben meist ein mittleres (d. i. halblanges t i e f e s) *a;* für *table* gibt er die Aussprache *tăbl* als regelmässig.

Lesaint, S. 408, lehrt (ohne den Klang zu bezeichnen) mit langem *a: sable*, *diable*, *fable;* mit kurzem *a: table* und die Adjektive. Er stimmt also mit unserm Verfasser überein und hat diesem vielleicht als Quelle gedient. Hatzfeld notiert *agréable* mit langem hellen *a* in *-able*.

Von meinen Gewährsmännern, die ich die behandelten Worte lesen liess, hörte ich in Lyon: *sābl*, *diābl*, *fābl; agreabl*, *dürabl*, *erabl*, *tabl*, letzere vier mit halblangem tiefen *a*; in Paris (D): *sābl*, *di̯ābl*, *fābl; agreabl*, *dürạbl*, *erạbl; tabl.*

Herr Jacob aus Paris sprach ebenfalls *sable*, *diable*, *fable* mit langem tiefen a; *table* und die Adjektive mit (dem Klange nach) mittlerem *a*. — In der Unterhaltung, wo von der Adjektivendung *-able* oft nur *ab* übrig bleibt, verwandelt sich in Paris in der Verkürzung der Endsilbe das mittlere *a* in helles kurzes (*ă*). Unterm Satzton hingegen nimmt dieselbe Adjektivendung auch den Klang von langem tiefen *a*. Hiermit haben wir zugleich die Erklärung für die widersprechenden Angaben der Grammatiker. Da die Worte in der Sprache isoliert nicht aufzutreten pflegen, so ist hier wie sonst, wenn das Wort denn doch allein zur Aus-

sprache gelangen soll, zweifelhaft, welche der vorhandenen verschiedenen Aussprachen als regelrecht gelehrt werden soll.[1])

Es ist nach alledem auch für diesen Fall nicht zweifelhaft, dass die Genfer keinen Grund haben, von ihrer Aussprachgewöhnung abzugehen.

Für *damner, damnation* (u. Abl.) hört man in Genf: *dąnę, dąnąsi̯õ* und *danąsi̯õ*. Verfasser verlangt: *dâ-ner, dâ-nâ-cion.* Über die Endung *-ation* s. o. S. 12. Nach Thurot II, 471 schreiben schon d'Olivet (1736), Vallart (1744), Antonini (1753), Mauvillon (1754), Demandre (1769) *dâner* vor, worin *â* nur tiefes, langes (oder mindestens halblanges) *a* bezeichnen kann. Das Wörterbuch der Akademie begnügt sich, die Aussprache von *m* (in *damner*) zu untersagen; Littré transskribiert: *dâ-né;* Sachs lehrt *dane* (mit halblangem tiefen *a*) und *danâsi̯õ* (1. *a* halblang und tief, 2. *a* lang und hell); Lesaint, S. 214, verlangt überall langes *dâ* in den Worten gleichen Stammes; übereinstimmend Plœtz *l. c.* S. 31: *dāne; condamnation* indessen mit halblangem tiefen *a* in der zweiten Silbe *(kõdanāsi̯õ)*. Die von mir befragten Personen sprachen die isolierten Worte aus:

in Lyon: Dh. *dąne, dąnăsi̯õ.*
Bl. *dane* (mit halblangem *a*), *dąnąsi̯õ;* ein andermal *dąne* mit dem Klange und der Dauer nach mittlerem *a*.
in Paris: D. *dąne, dąnąsi̯õ;*
J. *dane* (mit halblangem tiefen *a*) und *kõdąnāsi̯õ* (mit mittlerem *a*).

Ausserdem habe ich für *condamner* und *condamnation* als in verschiedenen Teilen Frankreichs gehörte Aussprachen notiert:

in Marseille:	*kõdąne*	*kõdąnąsi̯õ*	mit hellem *a*.
„ Tours:	„	„	
„ Paris:	*kõdane*	*kõdanąsi̯õ*	mit tiefem *a*.
„ Caen:	*kõdānę*	*kõdanāsi̯õ*	
„ Amiens:	*kõdąnę*	*kõdąnąsi̯õ*	mit mittlerem *a*.
(in Genf (B.):	*kõdane*	*kõdanąsi̯õ*).	

Auch hier existiert demnach keine zweifellose Aussprache. Das Schwanken in der Aussprache der fraglichen Worte erklärt sich dadurch, dass es sich um Lehnworte handelt. In volkstümlichen Worten wäre Aussprache mit hellem *a* zu erwarten.

In *Marianne* hörte ich in Genf: *Mąri̯ąn* und *Mąri̯an* (mit halblangem tiefen *a*). Verfasser schreibt vor: *Mari-âne.* Er ist darin in Übereinstimmung mit Plœtz, der im Theâtre Français

---

[1]) Dialektische Verschiedenheiten treten hinzu. J. A. Martin, *Parole et Pensée,* Pontoise 1889, S. 19 bemerkt z. B. gelegentlich, dass in Paris (und im Norden überhaupt) *sâble (sābl),* in der Provence (und im Süden allgemein) *sable (săbl)* gesprochen werde.

ständig *Mariāne* gehört hat (S. 30). Aber die Bühnenaussprache ist nicht immer in Übereinstimmung mit der als normal zu betrachtenden. Frau Dheur und Herr Stud. Bleton in Lyon sprechen *Mạriạn*, ebenso Herr Jacob (Paris). Nach letzterem ist *Marie Anne* (= *Mạri An* mit tiefem *a*) abzuscheiden; doch sagt man auch *Marie Anne d'Autriche: Mạri An (ạn) d'Otriš.* Auch Herr Dufraisse (Paris) spricht *Mạriạn.* Sachs lehrt: *Māriạn* (das zweite *a* halblang und hell).

In *accabler* sollte man der Etymologie entsprechend tief gesprochenes *a* (*â* mit Zirkumflex) erwarten. Aber da die Orthographie den Zirkumflex nicht beliebt hat, so ist neben die etymologische Aussprache mit *a* eine analogische mit *ạ* getreten, in Genf wie überall. Nach Thurots Belegen (II, 588 u. 592) scheint *ā* in betonter und vortonischer Stellung bis ins XVIII. Jahrhundert regelmässig bestanden zu haben. Sachs lehrt *ă-kạ-ble* und *ạkâbl* mit mittlerem und (in der Tonsilbe) langem hellen *a*; Hatzfeld die Pariser Aussprache (s. u.) *a-ka-ble* (*a* halblang). In Genf hörte ich ausnahmslos *ạ-kạ-ble;* in Lyon *ạ-kạ-ble* und *ạkable* (mit halblangem tiefen *a*); in Montpellier *akable,* in Tours wiederum *ạkạble;* in Paris, Caen, Amiens: *ạkable.* Man wird auch hier gut thun, beide Aussprachen mit *ạ* und *a* in der mittleren Silbe für berechtigt anzusehen.

Muss man ferner wirklich in *baron, marron, carré, carreau* tiefes *a* als allein richtige Aussprache lehren, und das daneben in Genf zu hörende *bạrõ, mạrõ, kạre, kạro* als inkorrekt verurteilen? Sachs schreibt für diese vier Worte halblanges tiefes *a* vor; Plœtz lehrt S. 32 *bārõ, mārõ* mit langem tiefen *a;* sprechen hörte ich mit mittlerem (halbtiefen) *a kạre, kạro* in Paris (D.); *bą́rõ, lą́rõ* mit hellem *a* in Marseille und Montpellier; *bạrõ, lạrõ* mit (dem Klange nach) mittlerem *a* in Bordeaux; *bạrõ* auch in Tours, sonst überall *barõ, larõ* mit tiefem halblangen, zuweilen auch langem *a.* Der Süden scheint *ạ,* der Norden *a,* das Zentrum einen Mittellaut zu bevorzugen. Jedenfalls sind auch hier die Genfer mit ihrem schwankenden Sprachgebrauche nicht isoliert.

Zu *il bat, il combat* und den in andere Gattungen gehörigen Worten *il acclame, il enflamme* und *flamme,* sowie zu *mitraille,* („*sauf médaille*" etc.) bemerkt Verfasser „Prononcer l'*a* plutôt long." Dürfen wir unter „plutôt long" halblang oder mittelzeitig verstehen und annehmen, dass damit ein tiefer (oder auch mittlerer) Klang verbunden sein soll, so ist diese Bestimmung für *bat, combat* richtig. Natürlich aber erscheint in tonloser Stellung daneben auch in diesen Worten das in Genf vorgezogene kurze und helle *a* allenthalben. — In *acclamer* geben Littré und Sachs kurzes, Hatzfeld mittellanges helles *ạ* an. Es ist aber auch hier

nach der Tonstellung zu unterscheiden. In den stammbetonten Formen (*acclame* u. dgl.) liegt der Regel nach halblanges (unter Satzton auch langes) tiefes *a* vor; vortonisch bleibt halblanges tiefes oder entsteht kurzes resp. mittleres helles *a*. Des Verfassers Forderung ist nicht ausreichend formuliert, und gegen das gelegentliche *ą-kląm* der Genfer (mit *ą* analogisch den Vortonsilben) ist nichts einzuwenden. In Lyon und Paris hörte ich nur *ą-klam* (mit tiefem *a*). — In endbetontem *enflammer* ist das Genfer hohe *a* korrekt; tiefes *a* in der Tonsilbe (*enflamme* u. dgl.), von mir in Paris gehört, ist einstweilen noch nicht in allgemeinem Gebrauch und historisch nicht zu rechtfertigen. — Für *flamme* darf man nicht einfach eine Aussprache mit tiefem *a* dekretieren. Littré kennt ganz im Gegenteil in dem Worte nur hohes *a*: *flam*. Andere Orthoepisten (Bescherelle, Dubroca, Feline, Landais, Lesaint etc., zitiert bei Sachs) fordern ohne Ausnahme *flām*, mit langem tiefen *a*; Malvin-Cazal unterschied im eigentlichen Sinne *flăm*, figürlich *flām*. Plœtz, S. 30, beobachtet damit übereinstimmend: „das Subst. *flamme* wird in der übertragenen Bedeutung „Liebesflamme, Liebesglut" auf dem Theater jederzeit lang gesprochen: *flām*; in der eigentlichen Bedeutung in der Unterhaltung auch kurz: *flăm*; auf dem Theater aber auch da meist lang". Genau denselben Gebrauch bestätigt mir Herr Zbinden für Genf; Herr Bleton (Lyon) kennt *flām* auch vom wirklichen Feuer in der Unterhaltung (Frau Dheur ebenda sprach aber *flăm*); Herrn Jacob (Paris) ist in *flamme* Aussprache mit langem tiefen und halblangem mittleren *a* geläufig. Und so hörte ich auch anderweitig. — Das *a* der Worte *mitraille*, *médaille* etc. darf man, da in Genf der alte weiche *l*-Laut erhalten geblieben (also nicht *į* geworden) ist, nicht mit *a* in der gewöhnlichen französischen Aussprache (mit *į*) vergleichen. Übrigens liegt in diesen Worten in Genf und in Frankreich sehr oft ein Diphthong (*ai*) vor.

Für *salle*, *sale*, *masque*, wofür in Genf *sāl* und *mask* neben *mąsk* gesprochen wird, verlangt Verfasser die Aussprache mit *a* „plutôt bref", also wohl hohes kurzes *a*; in Übereinstimmung diesmal mit den Angaben von Sachs. Dennoch ist die Vorschrift anfechtbar. Die Belege Thurot's II, 661 zeigen, dass in *sale* und *salle* schon immer zwei Aussprachen vorhanden waren; auch in Lyon (Dh.) hörte ich *sal* und *mask* mit halblangem tiefem *a*. Leider habe ich über diese Worte keine weiteren Erkundigungen eingezogen (schriftlich lässt sich ein solches Versäumnis nicht nachholen), auch lassen mich bei diesen Worten die mir zur Verfügung stehenden Orthoepiker zumeist im Stich. Sicher ist nur, dass die Genfer mit ihrer Ausspracheweise keineswegs isoliert sind.

Nach des Verfassers Bemerkung zu den Wörtern *atelier, aqueduc, lourdement, Charlemagne, parce que:* faire entendre *l'e* (et ne pas dire: *at'lier* etc.) will er inlautendes tonloses *e* in den angegebenen Worten immer gesprochen haben. Vergleichen wir diese Vorschrift mit den von mir *Ztschr.* XIII[1], 137 f. für die Aussprache von tonlosem *e* gegebenen Regeln, so wäre allerdings *ę* zu sprechen, resp. durch eine Pause zu ersetzen: in *atelier* (nach Regel 6), woneben aber, wie ebenda (S. 135 Anm.) konstatiert, allenthalben, also nicht nur in Genf, eine mehr volkstümliche Aussprache *ątlįę* existiert; in *Charlemagne* (Regel 3) und *lourdement* (nach Regel 4); stumm wäre *ę* nach S. 138 Regel 5 in *aqueduc*, das *ak-dük* (oder mit teilweiser Assimilation des *k* vor *d*: *ąkg-dük*) zu sprechen wäre, wie ich auch in Genf, Lyon und Paris ausnahmslos sprechen hörte. Für *parce que* fehlt eine Regel, weil im Einzelwort die Gruppe *rsęk* schwerlich vorkommt; doch liegt (man vgl. *lǫrskę* = *lorsque)* keine lautliche Schwierigkeit gegen *pąrskę* vor, und so wird denn der Regel nach auch überall gesprochen. Also nur für *atelier, Charlemagne* und *lourdement* wären wir mit Verfasser einverstanden, mit dem Unterschiede, dass wir auch an Stelle von *ę* auch eine kleine Pause zulassen. Bei der Gelegenheit sei hier eine in unserem *ę*-Aufsatz *(Ztschr.* a. a. O. S. 118—138) unterlassene, vielleicht nicht ganz überflüssige Bemerkung nachgeholt. Wenn man von Aussprache resp. Nicht-Aussprache des *ę* ohne weitere Unterscheidung spricht, so kann immer nur an eine vollständig leidenschaftslose, gleichgiltige Sprache, etwa an die des gelehrten Vortrages, gedacht sein. Es ist wohl zu beachten, dass, wie mir auch Herr Got, der bekannte Doyen des Theâtre français versicherte, das tonlose *ę* von der hervorragendsten Bedeutung gerade für den französischen Vortrag ist: die Gemütsbewegung des Sprechenden kommt ganz vorzugsweise in seiner Behandlung zum Vorschein: der höchste Affekt bringt die meisten *ę* zum Gehör,[1]) die familiäre, rasche Sprache verlangt die meisten Verstummungen, Verstummungen, die keines der *l. c.* für Erhaltung von tonlosem *ę* aufgestellten Gesetze respektieren. Zwischen beiden Extremen liegt eine lange Skala verschiedener Stellungnahmen zu *ę*.[2]) Eine für *ę* gegebene allgemeine Ausspracheregel ist darum immer cum grano salis zu verstehen. Als bekannt glauben wir weiter voraussetzen zu können, dass der Süden Frankreichs der Erhaltung des *ę* günstiger ist, als der Norden, und dass Paris in seiner Unterdrückung am

[1]) Dies geht so weit, dass man auf der Bühne tonloses Schluss-*ę* selbst im Halbvers vor Vokal mit kräftigster Aussprache lauten hören kann.

[2]) Wir kommen auf diesen Punkt bei Gelegenheit zurück.

weitesten vorgeschritten ist. Nach des Verfassers Vorschrift dürfte man nicht ahnen, dass auch Genf im allgemeinen der Erhaltung des ẹ etwas geneigter ist, als das von dem Verfasser nach Landessitte ins Auge gefasste Modell, Paris.

In Übereinstimmung wohl mit allen Orthoepisten, wird weiter in *j'ai*, in der Pf.- und Fut.-Endung *-ai* sowie in *gai* geschlossenes *e* verlangt, das in der That seit langem in der gebildeten Pariser Aussprache üblich ist. S. meine *Grammatik* S. 25, wo Thurot I, 302 ff. resumiert ist. Doch sind es durchaus nicht die Genfer allein, welche diese Aussprache nicht anerkennen. In Genf hörte ich: *j'ai, plantai, dirai* mit offenem (mittelzeitigem), *gai* mit offenem und geschlossenem *e*. Anderweitig hörte ich mit offenem (mittelzeitigen) *e*: *j'ai (žẹ)* in Lyon (Bleton und Dheur), Marseille, Tours, Paris, Caen; *aurai* (oder *dirai* u. dgl.) in Lyon (Bleton und Dheur), Marseille, Tours, Paris; *donnai (dọnẹ):* Lyon und Paris (volkstümlich), also im Pf. am wenigsten. Ein halboffenes *e* hörte ich nur im Fut. *(aurai):* Paris und Caen; Pf. *donnai:* Paris und Caen, und in *gai* in Marseille. Geschlossenes *e* fand ich vor in *j'ai* in Montpellier, Bordeaux, Paris (Jacob), Amiens; in *donnai:* Lyon, Marseille, Montpellier, Bordeaux, Tours, Amiens; in *gai:* Montpellier, Bordeaux, Paris (allgemein), Amiens. Danach ist geschlossenes *e* am verbreitetsten im Perfektum, wo nur Genf, Lyon (und volkstümlich Paris) ein ẹ kannten, also für den Südosten eine dialektische Aussprache anzunehmen ist; in *ai*, Fut. und *gai* haben ausschliesslich geschlossenes *e* nur Montpellier, Bordeaux, Paris (in der gebildeten Sprache) und Amiens, also (ungefähr) Südwesten und Nordosten. Dagegen ist offenes *e* in *ai*, Fut. und *gai* ausschliesslich im Gebrauch: in Genf, Lyon, Marseille, *(gẹ* mit halboffenem *e)*, Tours und Caen (hier Fut. mit halboffenem *e)*, also im Südosten, im Zentrum von Nordwesten. Natürlich bedürfen diese geographischen Bestimmungen noch der Nachprüfung; nur soviel ist schon jetzt unbestreitbar, dass weite Gebiete die orthoepische, selbst in Paris nicht allgemein beachtete Regel, die unser Verfasser sich zu eigen macht, nicht anerkennen.

Von den eben besprochenen Worten ist *sais, sait* nicht zu trennen. Die Aussprache schwankt in diesen Formen in derselben Weise. Geschlossenes *e* erscheint in Montpellier, Bordeaux, Paris, Amiens; offenes in Genf, Lyon, Tours, Paris (selten und volkstümlich), halboffenes in Marseille und Caen. Auch hier also dieselbe dialektische Scheidung und in Paris dieselbe Trennung zwischen gebildeter und volkstümlicher Sprechweise.

Die Artikel und Pronomina *les, des, mes* etc. werden in Genf gewöhnlich mit geschlossenem *e* gesprochen. Der Verfasser be-

merkt dazu: „Ouvrir *l'e* . . . et prononcer plutôt *è* que *é*", verlangt also wohl halboffenes *e*. Er bringt uns damit vor eine seit Jahrhunderten behandelte Frage, auf die etwas genauer einzugehen der Mühe verlohnt.

Schon im XVI. Jahrhundert finden wir die Grammatiker über die Aussprache dieser Worte in Kampf.[1] Der Lyoner Meigret (1542) fand in ihnen ein offenes *e* und tadelt: „je ne scey qels effeminez mignons" die ihr *e* „avèq vn prèque clos resèrremènt de bouche" aussprechen. Der Mans'er Grammatiker, Peletier (1549), schreibt hingegen *mes, ces, les* überall mit (geschlossenem) *é*. Ramus (aus Vermandois) setzt wiederum überall offenes *e* in diesen Worten an. — Anfang des XVII. Jahrhunderts formulierte der Pariser Godard (1620) die Regel: männliches (d. i. wohl nur lautbares, nicht notwendig geschlossenes, s. u.) *e* vor Konsonant *més parans*, *dés gans*, *cés palais* etc., weibliches (d. i. tonloses) vor Vokal: *les outils*, *des ames*, *ses anfans*, *mes amis*, *tes amis*, *ces orgueilleux*. Maupas aus Blois (1625) und Oudin aus Paris (1633) entscheiden sich für offenes *e*. Der Auvergnate Mourgues (1685) findet in *les cieux* u. dgl. geschlossenes *e* und beobachtet, dass „einige" *les*, *des* vor Vokal mit stummem *e* aussprechen: „ils coulent alors extrêmement vite sur cét *e* . . . prononçant *des anges*, comme s'ils lisoient *dz anges*, en supprimant cét *e* à peu près." Mourgues ist also mit Godard im wesentlichen einverstanden. Der Normanne Th. Corneille (1687) verlangt in *les hommes*, *mes amis* für den Vortrag eine „offenere Aussprache" statt des von ihm gehörten *le z-hommes*, *me z-amis*. Andry aus Lyon (1689) behauptet männliches *e*, das er nachher genauer als offenes bezeichnet, vor Konsonant, weibliches vor Vokal, wiederholt also vollständig die Regel Godard's und fügt ausserdem hinzu, dass die Provinzialen diese Regel fast sämtlich verfehlen, und dass nach Ansicht sehr gebildeter Personen im Vortrage auch vor Vokal offenes *e* gesprochen werden solle. Also auch die Ansicht Th. Corneille's kommt bei ihm zu ihrem Rechte. Anders ziemlich gleichzeitig (1687) der Bretone (?) Hindret. Nach ihm sprechen die Gebildeten die fraglichen Wörtchen vor Konsonant mit geschlossenem *e*, nur die Leute aus Orléans und den längs der Loire gelegenen Städten sagen *mais gants*, *dais plumes*, *sais sœurs* (mit offenem *e*). Die Aussprache mit tonlosem *e* vor Vokal will er nicht verdammen, aber auch jene, die *mes amis* u. dgl. mit geschlossenem *e* sprechen, möchte er nicht verurteilen; geschlossenes *e* in *mes* etc. vor Vokal

---

[1]) Wir folgen in der obigen historischen Behandlung Thurot I, 211—214.

sei im Vortrag schöner und ebenso bequem. — Damit stimmt Anfang des XVIII. Jahrhunderts (1716) Girard aus Clermont überein, der in *les*, *des*, *mes*, *tes*, *ces* geschlossenes *e* lehrt. Nach Buffier (in Rouen erzogen; 1709) sind *mes*, *les*, *ces* etc. vor ihren Substantiven ein wenig offen, ohne dass er zwischen vokalisch und konsonantisch anlautenden unterscheidet. Delongue (1725) will wieder offenes *e* vor Konsonant, tonloses vor Vokal; ausserdem macht er den Provenzalen die Aussprache *cés prêz*, *cés vallons* (mit geschlossenem *e* vor Konsonant) zum Vorwurf. Der Italiener Antonini (1753) lehrte: *mé plumes*, *sé vanités* (mit geschlossenem), *mes amis*, *les hommes* (mit offenem) *e*. Nach Douchet (1792) war im Vortrag *e* immer offen; in der Umgangssprache geschlossen vor Konsonant *(les champs* u. s. w.), offen vor Vokal *(les enfants* u. s. w.). Doch sollte das *e* im letzten Fall nicht zu offen, im ersteren nicht zu geschlossen sein. Restaut aus Beauvais (1730—67) lehrte offenes *e* in allen Verhältnissen, und der Burgunder Boulliette (1760) vernahm selbst ein sehr offenes *e*. Im Widerspruch dazu behauptete der Pikarde Vallart (1744) geschlossenes *e* vor Konsonant und Vokal; nur im Vortrage sei es offen. Der Lothringer Cherrier (1766), noch weiter gehend, bemerkte dazu, er halte es für besser, überall an geschlossenem *e* festzuhalten. Auch Demandre (1769) fand geschlossenes *e* in unsern Proklitika; aber vor Vokal, besonders in gehobener Sprache, werde es etwas offen. Endlich fand der Marseiller Féraud noch 1786 neben *les*, *mes* etc. mit offenem *e* dieselben Worte vor Vokal auch mit tonlosem *e* gesprochen. Er selbst empfiehlt auch für diesen Fall offenes *e*.

Die von Thurot *l. c.* gesammelten Zeugnisse lassen uns für unser Jahrhundert im Stich. In demselben scheint unter den Theoretikern bisher keine Meinungsverschiedenheit über die Aussprache von *les*, *mes* etc. bestanden zu haben. Littré transskribiert *les* etc. ohne weitere Bemerkung mit *lê*, *mê* etc.; Thurot II, 213 findet in der oben zitierten Vorschrift Restaut's, wonach *les*, *des*, *mes*, *ses* etc. immer offenes *e* haben, „die heutige Aussprache“. Ebenso sieht Lesaint[1]) S. 59 f. ein offenes *e* in *ces*, *des*, *les* etc. Er führt dazu aus, dass bei gesuchter Aussprache (prononciation d'apparat) das *e* dieser Worte sehr offen *(= ê)* wird, mögen die Worte allein oder im Satzinnern auftreten, während in der Unterhaltung ein *e* ouvert moyen *(è = ę)* üblich sei.[2]) Von

[1]) *Traité complet de la prononciation française.* 3e éd. Halle 1890.

[2]) Der unrichtigen Beobachtung Dubroca's, *Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales*, Paris 1824, S. 338, wonach *les*, *mes*, *tes*, *ses* ihr langes offenes *e* vor Worten mit langer erster Silbe verkürzen, also *lĕs cieux (!)*, *lĕs enfants* etc. und *lès amis* etc.,

den deutschen Orthoepisten des Französischen notiert Sachs *les* mit halboffenem, halblangem *e*, ohne Autoritäten zu zitieren. Plœtz S. 77 verlangt langes offenes *e*, das sich in zusammenhängender Rede infolge der proklitischen Stellung unserer Wörtchen von selbst zu einem halblangen abschwächt. Er fügt noch hinzu: „Man lasse in diesen Pluralien das *e* ouvert niemals zu *e* fermé werden, was eine ganz abscheuliche, nachlässige Aussprache ist." Auch Benecke, *Die französische Aussprache*, 2. Aufl., Potsdam 1880, der, wenn möglich, eine von Plœtz abweichende Aussprache zu lehren pflegt, sagt, hier mit ihm in vollstem Einverständnis (S. 14): „Die an und für sich mit langem offenen *e* lautenden Wörter *les, des, mes, tes, ces, ses*" haben als Proklitika ihr „*e* ouvert, weil es tonlos ist", nur „etwas weniger lang". „Jedoch ist zu beachten, dass der dem *e* ouvert eigentümliche scharfe (!) Laut diesen Wörtern bewahrt werde und nicht in *e* fermé übergehe. Das offene *e* in diesen Wörtern wird sogar ziemlich breit gesprochen." Wie die Orthoepisten, so die Phonetiker. Vietor, *Elemente der Phonetik*, Heilbronn 1884, S. 51, sagt: „volle Länge hat der (offene) *e*-Laut . . . auch in den Pluralen *les, des* u. s. w." und ordnet dieselben S. 95 entsprechend unter langem, offenen *e* ein. Trautmann, *Die Sprachlaute*, Leipzig 1884, S. 223, nimmt halblanges offenes *e* in *les, des, ces, mes, tes, ses* an. Beyer, *Französische Phonetik*, Coethen 1888, nimmt, seinen Transskriptionen S. 137 ff. nach, vor Vokal ein offenes, vor Konsonant ein halboffenes *e* an. — Man wird mir nicht verargen, wenn ich auf Grund aller dieser Autoritäten auch in meiner *Grammatik* S. 18, ohne mich auf Bestimmung der speziellen Lautschattierung einzulassen, offenes *e* in diesen Wörtchen lehrte und damit die Zahl der Grammatikerzeugnisse für dasselbe um eins vermehrte.

Mein Vertrauen in die vorstehend gesammelten Zeugnisse wurde zum erstenmal erschüttert, als ich Clédat in seinem *Précis d'orthographe et de grammaire phonétiques*, Paris 1890, S. 31, 45 u. ö. konsequent *lé, dé, mé, té, sé* mit und ohne Bindungs-*z* schreiben sah. Ich glaubte damals auf eine dialektische Aussprache gestossen zu sein. Vgl. meine Bemerkungen zu Clédat, in der *Französ. Ztschr.* XII², 261. Dem widersprach aber das *a. a. O.* bereits herangezogene Zeugnis des Parisers Legouvé, auf das schon vorher Benecke, *l. c.* S. 166 ff. hingewiesen hatte. An der fraglichen Stelle seines *Art de la lecture*, Paris, 21. Aufl., S. 77 ff., bemerkt Legouvé, dass *mes, ses, tes* in der Unterhaltung

liegt nur die verkannte Thatsache zu Grunde, dass unsere Proklitika mit den folgenden Substantiven zusammengehören und mit ihnen unter einen Wortton fallen. — Wir glaubten oben dieses Zeugnis übergehen zu sollen.

sehr oft gesprochen werden, als ob sie mit einem Akut bezeichnet wären. Die jungen Leute sagen unaufhörlich: Reprends donc *tés* livres. Auf die Lektüre übertragen, verletze diese Aussprache alle fein fühlenden Ohren. Zur Bestätigung dieser Behauptung erzählt er eine Anekdote, wonach sich der Schauspieler Lafon einen auf seinen Vortrag stolzen Liebhaber dadurch vom Halse schaffte, dass er ihm unerbittlich seine mit geschlossenem *e* gesprochenen *tes*, *mes*, *les* verbesserte. Die Anekdote schliesst mit dem Dialog: Liebhaber: „Mais, monsieur! je parle comme on parle dans le monde." — Lafon: „Le monde est le monde, monsieur, . . . mais l'art est l'art; la lecture est la lecture, et ses règles ne sont pas celles de la conversation." Damit und mit der folgenden Behauptung Legouvé's, dass weder die Advokaten noch, bis auf einen, die Prediger (in Paris jedenfalls, da echte Pariser die Provinz zu vergessen pflegen) richtig zu reden verstehen, wird sein Zeugnis für die Aussprache von *les* etc. mit geschlossenem *e* noch verschärft. — Noch stutziger wurde ich, als ich die Beobachtung machte, dass P. Passy in der 2. Auflage seines *Français parlé* (Heilbronn 1889) die in der 1. Auflage befindlichen offenen *e* in *tes*, *des* etc. vor Konsonant und Vokal (bis auf einige Fälle, in denen wohl nur Druckfehler vorliegen, z. B. S. 119 *dă lɛ ny)* in geschlossene verwandelt hatte, gleichviel um welche Stilart es sich handelte.

Nachdem somit feststand, dass die Harmonie, die französische und deutsche Orthoepiker voraussetzen liessen, den wirklichen Aussprachverhältnissen vermutlich nicht entsprach, schien es mir angebracht, auf die Aussprache der behandelten Wörtchen ganz besonders zu achten. Das Ergebnis meiner Beobachtungen ist folgendes. Wir beginnen mit den Provinzialen; zunächst den Genfern. Bei ihnen ist vor Konsonant und Vokal *les*, *des*, *mes*, *ses* mit geschlossenem *e* allgemein üblich; nur vor Vokal begegnete mir einige wenige Male in der Aussprache des Herrn Zbinden (wohl unter Einfluss der grammatischen Theorie) ein offenes *e*. Die allein stehenden Worte nahmen, wie es schien wieder unter fremdem Einfluss, auch bei Fräulein Bedos einmal eine halboffene Aussprache an. Als normal dürfte die auch von unserem Verfasser beobachtete Aussprache mit geschlossenem *e* in allen Fällen zu betrachten sein. — In Lyon, dem Aufenthaltsorte des Perigorden Herrn Clédat, den wir bereits für goschlossenes *e* in allen Fällen zitierten, hörte ich diese Aussprache ausnahmslos; nur gab mir Herr Bleton *mę*, *sę* etc. mit offenem *e* als Aussprache der Sänger an. — Mein Marseiller Gewährsmann las *les*, *des*, *ses* etc. mit geschlossenem *e*. Ebenso sprachen und lasen die aus La Bastide (Vaucluse) gebürtige, sehr gebildete Wirtin des Badehotels

zu Aix en Provence, Frau Lachaud, welche die Freundlichkeit hatte, mir einige Texte vorzulesen, und ihre Zofe, Frl. Martel aus Apt. — In Montpellier und Bordeaux erschien ebenfalls beständig geschlossenes *e*. — In Tours las mir Herr Mondin die alleinstehenden Worte mit halboffenem *e* (*lẹ, dẹ, sẹ* etc.), in zusammenhängender Rede vor Konsonant mit geschlossenem, vor Vokal mit offenem *e* (*le tã, le mare; lęz uazo, lęz ötr*). — Das normannische Fräulein Tarin sprach geschlossenes *e* vor Konsonant und Vokal, las aber in einen vorgelegten Text auch mit offenem und halboffenem *e*; Herr Delarue aus Amiens behielt ausnahmslos geschlossenes *e* bei. — In allen Teilen Frankreichs also, wo ich darauf achtete, begegnete mir geschlossenes *e*; offenes und halboffenes daneben gewöhnlich nur bei der Lektüre und gesuchter Aussprache, gewiss immer unter direkter und indirekter Einwirkung der grammatischen Theorie.

Bleibt Paris. Hier musste meine Beobachtung sich auf die verschiedenen Kreise erstrecken, die man für eine gute Aussprache für massgebend hält. Nach französischer Tradition ist die Sprache des Conservatoire und des Theâtre Français als mustergiltig anzusehen. Beginnen wir mit dieser Gruppe! Wir hörten bereits, dass Legouvé, ehemals Professor am Pariser Konservatorium, die Aussprache mit geschlossenem *e* im allgemeinen Gebrauche kennt, für den Vortrag aber verwirft. Dieselbe Ansicht vertritt Dupont-Vernon, Mitglied der Gesellschaft des Theâtre Français und professeur aggrégé am Konservatorium, also, Schauspieler und Theoretiker zugleich, in seinem *Art de bien dire*, Paris, 4. Auflage, 1891, S. 27, wo er sagt: „Prononcez comme s'il y avait *è* (accent grave): dans les mots d'une syllabe, *les*, *mes*, *des*, *tes*, *ses*, comme s'il y avait *lès*, *mès*, *dès*, *tès*, *sès;* je demanderais même que, pour tous ces mots, l'accent fût figuré dans le dictionnaire et dans les livres spéciaux, car *presque tout le monde les prononce avec l'accent aigu*, et c'est une habitude déplorable". Mit beiden einverstanden ist endlich der gegenwärtige ordentliche Professor der „Diktion" am Pariser Conservatoire, der Doyen der Comédie Francaise, Herr Got, der zwar keine Schrift über seine Ansichten bisher veröffentlicht hat, mir aber mündlich seine Übereinstimmung mit den eben mitgeteilten Vorschriften aussprach und dieselben auch in der Praxis befolgt. Die Theoretiker der Bühnensprache sind also eines Sinnes; und da zwei derselben zugleich Praktiker sind, dürfen wir auch von den übrigen Schauspielern der ersten Bühne Frankreichs die gleiche Aussprache voraussetzen. Einen Beleg für die Richtigkeit dieser Folgerung bietet bereits Plœtz S. 77, der Sarah Bernhardt als Phädra *des forêts* mit offenem *e* aus-

sprechen hörte. Ich stellte bei mehreren Aufführungen der *Grisélidis* (Juni 1891) daraufhin Beobachtungen an und fand, wie vorauszusehen, dass sämtliche auftretenden Schauspieler: die Damen Bartet, Lynnès, Moreno, Ludwig, und die Herren Silvain, Coquelin der jüngere, Lambert Sohn, Laugier etc., selbst die kleine Gaudy, vor Konsonant und Vokal, auch in dem kleinen Gesange zu Anfang des Stückes, offenes *e* sprachen. Nur zuweilen fiel dieser und jener in ein halboffenes (also halbgeschlossenes *ẹ*) über. In betreff der Bühnensprache stimmen also Theorie und Praxis vollständig überein.

Nächst den Schauspielern wird die Aussprache der Redner und Gelehrten als nachahmenswert empfohlen. Hören wir zunächst die Meinung des angesehensten geistlichen Redners von Paris, des Predigers an der Notre-Dame-Kirche, Monseigneur d'Hulst! Durch meine Beteiligung an dem Anfang April (1891) in Paris abgehaltenen katholischen Gelehrtenkongress hatte ich Gelegenheit, ihn in allen Lagen sprechen zu hören; ausserdem hatte er die Liebenswürdigkeit mir für meine Sammlung von Pariser Aussprachen zweimal privatim vorzutragen, wobei auch ein Meinungsaustausch über die uns beschäftigende Frage nicht unterblieb. Herrn d'Hulst, einem geborenen Pariser, ist in *les, des* etc. die Umgangsaussprache mit geschlossenem *e* vor Konsonant und Vokal geläufig; in seinen Vorträgen und Predigten sucht er bei diesen Wörtchen eine vermittelnde Stellung zwischen der am Konservatorium gelehrten Bühnen- und der Pariser Umgangssprache einzunehmen, und spricht er demzufolge das von Sachs und Beyer gelehrte halboffene *e*, eher mit Neigung nach ganz offenem, als nach geschlossenem *e*. — Eine etwas verschiedene Aussprache finden wir bei Herrn Hyacinthe-Loyson; auch eine etwas verschiedene Vortragsart. Während d'Hulst nur über mittlere Stimmmittel verfügt und in einer etwas höheren Tonlage, aber mit meisterhafter und eleganter Artikulation für ein Elitepublikum spricht, besitzt Herr Hyacinthe einen volleren Stimmumfang, spricht er mit tieferer Stimmlage und besitzt sein für alle Gesellschaftskreise bestimmter Vortrag mehr Fülle bei weniger sorgfältiger Lautbildung. Seine Jugend verbrachte Hyacinthe im Südwesten. Die uns beschäftigenden Proklitika haben bei ihm im Vortrag offene Vokale in allen Stellungen, doch fällt er in unbewachten Augenblicken auch in vollständig geschlossenes *e*. — Noch weniger bestimmt ist Herr Renan in der Aussprache unserer Proklitika. Im Durchschnitt spricht er halboffenes *e*, wie d'Hulst; doch läuft häufig ein offenes dazwischen, und selbst das geschlossene *e*, das er in der Unterhaltung gebraucht, bleibt seinem Vortrag nicht ganz fern. — Herr G. Paris, dessen Aussprache

auch im Umgang den an Korrektheit gewöhnten Grammatiker verrät, hörte ich in seinen Vorlesungen offenes *e* vor Konsonant und Vokal gebrauchen; bei einer Stelle, die er mir vorzulesen die Güte hatte, hörte ich konsequent geschlossenes, nur einmal vor Vokal offenes *e*. — Herr Jacob, den wir als angehenden Gelehrten und Vertreter der Jugend hier einschieben wollen, und den ich in allen denkbaren Sprachverhältnissen beobachtete, blieb sich stets treu und brauchte geschlossenes *e* vor Vokal und Konsonant ohne jegliche Ausnahme. — Also auch bei Rednern und Gelehrten wird im Vortrage wenigstens im Prinzip an offenem *e* festgehalten, während in der Praxis halboffenes *e* als durchschnittlich gebraucht, geschlossenes als nicht ausgeschlossen anzusehen ist.

Wenden wir uns nun zu Schriftstellern und Dichtern! Herr Desjardins, Redakteur der *Débats*, ein geborener Pariser, las mir in sorgfältiger, gewählter Aussprache eines seiner Feuilletons vor; seine *les*, *mes*, *des* etc. hatten dabei vor Vokal und Konsonant konsequent offenes *e*. Diese Aussprache war bei ihm um so natürlicher, als vortonische geschlossene *e* *(é)* bei ihm zu halboffenen wurden, eine Erscheinung, die keineswegs als individuell anzusehen ist. Das *e* seiner *les*, *des* etc. war im Durchschnitt ein wenig offener, als das vortonische (geschr.) *é* fermé der Einzelworte. — Herr A. Daudet, (bekanntlich Südfranzose, aber seit seinem 17. Jahre Paris bewohnend) sprach in einer von ihm mir vorgelesenen Stelle die *les*, *des* in der Mehrzahl der Fälle mit geschlossenem *e*, nur ein paarmal ẹ oder ẹ. — Anders Herr Zola, (geb. in Paris) der, obgleich er bei der Vorlesung einer Stelle seines *Rêve* eine ziemlich ungezwungene Aussprache annahm, diesen Wörtchen vor Vokal und Konsonant ein offenes ę verlieh, in Übereinstimmung wiederum mit seiner gewöhnlichen Aussprache aller vortonischen *e*, die, wie bei Herrn Desjardins, die Neigung haben, offen zu werden. — Von den Dichtern, die die Freundlichkeit hatten, mir einige ihrer Poesien vorzulesen, sprechen die Herren Fr. Coppée, Leconte de Lisle und Sully Prudhomne übereinstimmend offenes *e* vor Vokal und Konsonant; nur Herr de Bornier, der im Übrigen wie ein guter Schauspieler deklamierte, verriet eine gewisse Neigung zum halboffenen *e*, wie sie gelegentlich auch auf der Bühne auftritt.[1])

Fügen wir hinzu, dass von den mittleren und niederen Bevölkerungsschichten von Paris selbst im Vortrage konsequent ge-

---

[1]) Genaueres über die oben bezeichneten Vorlesungen in meinen *Parlers Parisiens*. Doch sei auch an dieser Stelle den genannten Herren für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen herzlicher Dank ausgesprochen.

schlossenes *e* in unseren Wörtchen gebraucht wird, wie sich übrigens schon aus den Äusserungen Legouvé's und Dupont-Vernon's ergab, so können wir damit unsere Nachforschung über die gegenwärtige Aussprache von *les*, *des* etc. in Frankreich abschliessen. Bis auf ein paar Ausnahmefälle, wo vor Konsonant geschlossenes, vor Vokal offenes *e* erschien, war kein Unterschied zwischen *les* etc. vor Konsonant und vor Vokal getroffen. Die Sprache des Gesanges, der Bühne und der dichterischen Deklamation erheischt offenes *e;* im höheren Vortrage streiten offenes und halboffenes *e* um den Vorrang; die ungesuchte Aussprache der Unterhaltung, die sich auch in Lektüre und Vortrag einführt, ist allenthalben, in Paris und Provinz, bei Gebildeten und Ungebildeten, die von unserem Verfasser in Acht gethane mit geschlossenem *e*.

So weit nicht geschlossenes *e* dialektisch in Vortonstellung zu halboffenem zu werden pflegt, darf man dasselbe als Aussprache der Zukunft auch in höherer Verwendung betrachten.

Lat. *abbatia* ergab regelrecht altfranzösisches *ạbeię (ạ-be-í-ę)*, und bei normaler weiterer Entwicklung hätte *e* vor haupttonischem *i* verschwinden, *ạbíę* (später phon. *ạbí*) entstehen müssen. Dies Entwickelung ist aber gehemmt worden. Vermutlich stellte sich zwischen *e* und *í* ein hiattilgendes *į* ein *(ạbeįíę);* dieses entwickelte wieder den vorangehenden Vokal zu einem Diphthongen *(ei: abeiįíę)*, der später in einfachen Vokal (*ẹ*) zurückging. So erklärt sich die schon von Duez (1639) beobachtete Form *abẹįi*, von der Thurot I, 503 angibt, dass sie noch heute nicht selten sei. In anderen Fällen (ursprünglich wohl in anderer Mundart) ging das vortonische *e* vor *í* in *a* zurück, und entstand so *abaïe*, aus dem dann *ạbaįíę*, *ạbaiįíę*, *ạbẹįíę*, entstehen konnten. Die von Thurot I, 502 zitierten Grammatikerzeugnisse gestatten keinen Rückschluss auf den wirklichen Entwicklungsgang; wir sehen aus ihnen nur, dass im XVI. Jahrhundert die Aussprache *ạbaïę* noch bestand. Für das XVII. Jahrhundert sind belegt die Aussprachen: *ạbąię*, *ạbeïę* und mit Kontraktion von *eï*, *abeįę*, *abẹ́i*. Die unkontrahierte Form *abé-i-ę* nach Thurot, phon. *ạbeí* (aus früherem *ạbẹí*), hat sich durch das XVIII. Jahrhundert hindurch erhalten, und noch jetzt lehren sie Littré (*ạ-bé-ie*) und Hatzfeld (*ạbeí*); sie ist wohl auch mit dem *abéie* der Akademie gemeint. Diese Aussprache hörte ich in der That auch im Munde der Gebildeten in Genf, Lyon und Paris; auch unser Verfasser mit seinem *abé-ie* scheint sie zu meinen. Aber auch die kontrahierte Form des XVII. Jahrhunderts hat sich erhalten. Sie wird gelehrt (nach Sachs) von Malvin-Cazal (*ạbéi*), Landais und Nodier (*abẹ́i*). Allerdings soll nach ihnen *i* eine eigene Silbe repräsentieren, aber da *i* sich nach dem

Tone befindet, ist es natürlich und der französischen Sprachgewohnheit entsprechend, dass es sich mit dem vorausgehenden Tonvokal verbindet, einen Diphthongen *(ei* oder *ẹi)* bildet. Ähnliche Aussprachen finden wir dann auch im Volksmunde vor: *ạbẹ́i̯ẹ* oder *ạbẹi* in Paris und Genf; durch Assimilation der beiden Elemente des Diphthongs entstandenes *ạbẹ* zufällig nur in Genf. Ausserdem *abai* in Lyon, wo die Aussprache des seltenen Wortes (wie vielleicht zumeist im Kontraktionsfall) nur nach der Orthographie gewählt ist.

Für *agenda, appendice, Mentor, sempiternel* verlangt Verfasser die allgemein gelehrte Aussprache mit *ẽ*. Doch nicht in Genf allein macht sich die natürliche Tendenz geltend, diese und ähnliche Worte den allgemeinen Aussprachgesetzen zu unterwerfen. Diese Bewegung geht wie immer von Elementarlehrern und von der minder gelehrten Bevölkerung aus und wird voraussichtlich hier wie sonst die pedantisch-gelehrte Aussprache mit *ẽ* beseitigen. Meine akademisch gebildeten Gewährsmänner lasen überall in diesen Worten vorschriftsmässig *ẽ*; bei allen übrigen stellte sich bald in dem einen, bald in dem andern Worte *ā* ein. So sprach Frau Dheur (in Lyon) *ažāda, ạpādis, sāpitẹrnẹl;* Herr Dufraisse (Paris) zwar *sẽpitẹrnẹl,* aber nicht nur *ažāda* (neben *ažẽda*) und *apādịs,* sondern auch *Bāgạl* und *Bāžamẽ. Ažāda (ạžāda)* und *pāsọm* (die übrigen Worte habe ich anderwärts nicht verfolgt) hörte ich auch in Marseille, Montpellier *(pāsœ̣m)*, Bordeaux und Amiens. Es ergibt sich daraus, dass die Aussprache mit *ẽ* in diesen und andern Worten nur ein künstliches Dasein in Frankreich fristet und trotz aller pedantischen Rettungsversuche dem Untergange geweiht ist.

Für *ingrédient* schreibt Verfasser die Aussprache *ingrédian* vor. Auch hier liegt die Sache nicht so einfach. Littré s. v. schreibt: *in-gré-di-an;* quelques personnes disent *in-gré-diin,* à tort; dès 1668 Marguerite Buffet disait qu'il fallait prononcer *in-gré-di-an.* Sachs s. v. gibt Folgendes: V(au)g(elas) *ẽ-gre-diā;* M(alvin)-C(a)z(al) und L(ittré): *ẽ-gre-di-ā;* Dup(uis) *ẽ-gre-di-ẽ,* was L(ittré) als inkorrekt bezeichnet. Also zwei alte Grammatiker und zwei moderne Orthoepiker sind für die vom Verfasser gewünschte Aussprache; ein Orthoepiker für die verworfene. Sachs selbst wagt keinen Sprachgebrauch festzustellen. Ich habe in Lyon und Paris nur *ẽgrediẽ* gehört. Sollte hier nicht wieder grammatische Theorie Littré verführt haben, der faktischen Aussprache, die durch seine „quelques personnes" repräsentiert ist, Gewalt anzuthun? Und wenn auch die Akademie schreibt: on prononce *Ingrédiant*, hat sie da nicht ebenfalls unter dem Ein-

fluss grammatischer Theorie gestanden? Thatsächlich bestehen unter allen Umständen zwei Aussprachen, von denen jede sich wissenschaftlich rechtfertigen lässt.

Die vom Verfasser verworfene Aussprache von *peut-être* mit geschlossenem *œ* (und betonter erster Silbe) findet sich bei isoliert gesprochenem Wort und sonst unter Affekt wohl überall. — *Europe* und *Eugène* spricht jeder einigermassen kultivierte Genfer mit *œ*; dass daneben noch das alte *ü* (in erster Silbe) sich findet, ist den Genfern mit den Nationalfranzosen gemeinsam; hier und dort wird *ü* (also *Ürǫp*) allerdings immer seltener.

Gąžœ̨r (für *gąžür* d. i. *gageure*) ist ein in ganz Frankreich verbreiteter, durch die Orthographie veranlasster Aussprachfehler. — Bei *évangélique* (S. 29) und *aujourd'hui* (S. 30) wo *é* und *ou* sich in völlig tonloser Stellung befinden, tritt die dort ganz natürliche, vom Verfasser getadelte Schwächung des unbetonten Vokales nach *ę* zu in ganz Frankreich ein. Geschlossenes *e* und *u* kommen überall nur bei langsamer, nachdrücklicher Artikulation zum Vorschein.

Für *amazone, hippodrome, tome,* die in Genf auch mit offenem (kurzen) *o* gesprochen werden, lehrt Verfasser: l'*o* long, mais sans exagérer. Der Zusammenhang erweist, dass *o* long für ihn ein geschlossenes ist. — *O* in *amazone* wird von älteren Grammatikern (Hindret 1687, Domergue 1805) als lang (und geschlossen) bezeichnet; Littré lehrt dieselbe Aussprache, fügt aber hinzu: d'autres prononcent *a-ma-zo-n'* d. i. mit offenem *o;* Sachs und Plœtz S. 39 entscheiden sich ebenfalls für langes geschlossenes *o*. In Lyon (wie in Genf) hört man nur kurzes offenes; dasselbe ist auch in Paris bekannt, daneben ist dort halboffenes und langes offenes *o* gebräuchlich. Nur der Bühnensprache scheint (nach Plœtz l. c.) langes geschlossenes *o* anzugehören. — Auch für *hippodrome* liegt keine feste Aussprache vor. Littre schreibt: *i-ppo-dro-m'*, lehrt also offenes *o*; nach Lesaint S. 434 ist es kurz, was auf dasselbe herauskommt, und so urtheilen auch Sachs und Plœtz. In Lyon wie in Genf hörte ich *ŏ*; in Genf, Lyon und Paris gerade von den gelehrten Elementen aber auch geschlossenes *o*, wie es der Verfasser wünscht; in Paris endlich auch halboffenes (mittleres) *o (ọ)*. — *Tome* besass in seiner Eigenschaft als Lehnwort nach dem Zeugnis der älteren Grammatiker von 1659—1805 (bei Thurot II, 693) langes (geschlossenes) *o*. In neuerer Zeit lehrt Littré *to-m'*, also offenes, Lesaint S. 435 langes *o*; Sachs zitiert Dupuis und Landais für langes geschlossenes *o*; Plœtz S. 39 hält dieselbe Aussprache jetzt für entschieden. Dies ist zu bestreiten: in Paris hört man zumeist *tǫm*, seltener *tom* mit geschlossenem *o*; in Lyon ist wie

in Genf volkstümlich *ŏ* neben geschlossenem *o* in Gebrauch. — Für die Aussprache scheint auch die Satzstellung von Belang.

Verfasser tadelt weiterhin nicht nur die (südfranzösische) Aussprache *groseille* mit *ǫ*, die aber ebenso regelmässig wie in Genf von mir in Lyon gehört wurde, er verlangt geschlossenes *o* in demselben Abschnitt auch in *Josué*, *Joseph*, in *potion* und *motion*, ich weiss nicht auf Grund welcher Autoritäten. Für *Josué* gibt Sachs Aussprache mit *ŏ*; bei *Joseph* zitiert er L(a)ndais für *Zŏzĕf*, Feline für *žozĕf;* Littré schreibt *Jo-sèf*, also ebenfalls mit offenem *ǫ;* Lyoner wie Genfer Aussprache ist in beiden Worten *žǫzęf*; Herr Dufraisse (Paris) sprach *žozye* und *žozęf*; dagegen hörte ich täglich das Pariser Fräulein Boulet in meinem Hôtel nach dem Zimmerburschen *Jǫzęf* (mit offenem oder halboffenem *o*) rufen. Es gibt hier also keine unbestritten „gute" Aussprache. — Zu *potion* notiert Sachs: Landais *pōsįō*, Littré *pŏsįō*; zu *motion*: *mōsįō*, Littré *mŏsįō*. Die Genfer haben also auch hier Littré für sich und ihre Aussprache kann also wohl nicht ohne weiteres als irrig angesehen werden. — Nach Plœtz, S. 42, hat man *osįō* mit halblangem geschlossenem *o* zu erwarten, eine Aussprache, die ich in Lyon im Munde des Herrn Bleton hörte. Nach Rousselot's Bemerkung zu dem Kompositum *émotion* (*Revue des patois galloromans*, I, 12) muss man die von ihm in Angoulême gehörte Aussprache mit *ǫ* für südfranzösisch halten.

Fosse, fossé, fossoyer, fossoyeur; grossier, grossièreté, grossir werden in Genf mit offenem *o (ǫ)* gesprochen. Der Verfasser schreibt für alle diese Worte geschlossenes vor; nicht ganz mit Recht, wenn auch in Übereinstimmung mit dem überwiegenden Gebrauch. Sachs notiert zu *fosse*: „Lesaint, Littré, Feline, Landais *fōs;* Molière, *Étourdi* II, 3, unrichtig *fŏs*"; zu *fossé:* „Littré, Landais *fose* (mit halblangem *o*), selten *fŏse*; veraltet *fuse*"; zu *fossoyer*, „*fŏsoąįe*; Landais *fo-*; zu *fossoyeur: fŏsoąįœr*. Für die Ableitungen von *gros* gibt er ohne Zusatz halblanges geschlossenes *o* an. Wir fanden für beide Wortreihen *ǫ* (seltener *ọ*, also mittleres *o*) auch* in Lyon; in Paris nur *o*, auch in *fossoyer* und *fossoyeur*. Die Aussprache ist also nicht ganz fest, wenn auch klar ist, dass hier wie sonst der Süden Frankreichs *ǫ*, der Norden *o* begünstigt.

Die Worte *Argos, Paros, Burgos, albinos* sprechen manche Genfer, denen eine gelehrte Bildung nicht zu teil wurde, ohne *s* mit auslautendem geschlossenem *o* aus, wie dies in allen Teilen Frankreichs ebenfalls geschieht. Die Aussprache der Litteraten in Genf ist *ôs* (doch hörte ich auch *ąlbinos*). Der Verfasser verlangt *ôs (*d. i. *ōs)*. Für *Argos* findet dies eine Stütze durch Sachs

(*ạrgos* mit halblangem geschlossenem *o*); auch für *Paros*, zu dem Sachs die Malv. Cazal'sche Aussprache mit *os* (halblangem *o*) notiert. Aber für *Burgos* und *albinos* schreibt Sachs *-ōs* vor. Plœtz S. 127 schreibt *Argos*, *Paros* mit halblangem tiefem *o* vor, das er als regelmässig für den Ausgang *-os* in Eigennamen ansetzt; aber er kennt daneben Ausnahmen wie *Amos* und *Pylos* (beide nach ihm mit *ŏs*). Nach beiden Quellen ist demnach der Sprachgebrauch kein beständiger. Durch unsere eigenen Beobachtungen wird dies bestätigt. In Lyon, Tours, Paris und Caen hörte ich *os* und *ōs*, aber *Pylos* mit *ŏs*; in Aix en Provence (in *Pylos*, extra *muros*): *ọs* und *ôs*; ähnlich in Montpellier (*ϑ* für *s*); in Amiens *ŏs* und *ôs*.

Für das vielumstrittene *os* (Knochen) schreibt Verfasser vor: *un oss* (also *ŏs*) oder *un ô*, *des ô*. Wie die Genfer sprechen, sagt er nicht; ich hörte dort genau die Aussprache, die er empfiehlt, daneben allerdings auch *ō* (im Sgl.). Wie es in Paris mit der Aussprache dieses Wortes aussieht, beschreibt Plœtz S. 133 f., der ihm einen eigenen Abschnitt widmet. Es gibt keine anerkannte Aussprache für dasselbe.

In *côtoyer* (in Genf manchmal mit *ọ* in erster Silbe) hört man auch in Paris *ọ* für *o*. In Lyon hörte ich halboffenes *ọ*; die Orthoepiker allerdings lehren geschlossenes *o*, wie Verfasser.

aiguiser besitzt in Genf wie allerwärts neben der etymologisch berechtigten Aussprache mit *ụi* eine volkstümliche *ẹgize*, die nach der Angabe Littré's (womit auch ungefähr Thurot I, 418 übereinstimmt) im XVIII. Jahrhundert vorgeherrscht haben würde, und noch heut auch nach Littré's (quelques-uns prononcent *ẹ̀ghizer*) und Thurots Zeugnis (I, 419: elle [die Aussprache mit *i* für *ụi*] n'est pas rare aujourd'hui) der mit *ụi* lebhafte Konkurrenz macht. — In *inextinguible* kann nur gelehrte Pedanterie die Aussprache mit *ụi* verlangen, die vom Verfasser mit Akademie und Littré gelehrt wird; Malvin-Cazal (*inẹkstēgibilite*) und Sachs lehren *inẹkstēgibl*, ohne *üi*; Plœtz S. 138 hält die Aussprache in Adjektiv und abgeleitetem Substantiv für streitig, indem „manche das *u* sprechen, manche nicht". Ich habe in Paris und Lyon nur ohne *ụ* sprechen hören; ohne die Grammatiker wäre *ụi* in dem Worte längst gänzlich verschwunden. — Verfasser tadelt ferner *équestre* mit *k* (für *qu*). Unlängst tadelte mich Herr Jeanroy Professor der romanischen Philologie in Toulouse, wegen meiner Annahme, in *équestre* werde *ụẹ* gesprochen. Und doch konnte ich mich, wie Verfasser, auf Akademie, Littré, Sachs und die bei ihm zitierten Grammatiker, auf Plœtz (S. 141) und die von Thurot I, 557 angeführten älteren Autoritäten berufen. Aber Herr Jeanroy hat Recht; wie in Genf so hat in ganz Frankreich

der französische „bon sens“ mit der zopfigen Aussprache *ekü̯ẹstr* ziemlich aufgeräumt: in Paris, Lyon, Marseille, Montpellier, Tours, Caen, Amiens hörte ich *ekẹstr*. — Ähnlich liegen die Dinge bei *quiétude* und *quiétisme*. Die Akademie in ihrer letzten Ausgabe, Littré (nach ihm l'usage le plus général est pour *kui-ié-tud'*), Plœtz S. 141, lehren *küi-*; doch führt Sachs s. v. *quiet* auch eine stattliche Reihe Orthoepisten für *ki-* an, und belegt Thurot I, 557 die letztere Aussprache schon für frühere Zeiten. Auch hier hält nur gelehrter Einfluss die Aussprache *kü̯i-*, die keinen andern Zweck haben kann, als darauf hinzuweisen, dass Lehnworte vorliegen. Aber die Lehnworte, die von der Sprache nicht wieder ausgestossen werden, werden schliesslich volkstümlich, und dann ist *ki* am Platze, das ich im Munde Ungelehrter in ganz Frankreich ausnahmslos in den beiden Worten gehört habe. — Zu *loquace* lehren die Orthoepiker (Akademie, Littré, Malvin-Cazal, und danach Sachs und Plœtz) *ku̯ą*; aber trotz ihrer und trotz unseres Verfassers ist auch hier der Volksgebrauch *lọkąs*, in Genf wie in Paris und anderweitig (Lyon, Marseille, Bordeaux, Tours, Amiens), soweit nicht die modernen Feinde der naturgemässen Sprachentwickelung, Gelehrtendünkel und der Elementarschulmeister, hinderlich entgegen wirken. — Selbst wenn die Genfer auch zuweilen *kątüọr* für *quatuor* sprächen, wären sie durchaus mit den Nationalfranzosen eines Sinnes.

Für *lumbago* schreibt Verfasser mit Akademie und Littré die Aussprache *lōbągo* vor. Wenn aber daneben manche Genfer, der Orthographie gemäss, *lœ̃bągo* sprechen, so folgen diese wiederum nur dem in Frankreich gegebenen Beispiel, wo man selbst vor einem *lọmbągo* (oder *lœ̨mbągo*) nicht zurückschreckt, das noch gelehrter ist, als die von den französischen Autoritäten empfohlene Aussprache. — Willkürlich ist die Ansetzung einer Aussprache mit *ō* für die Lehnworte *junte* und *jungle*, die vom Verfasser nach Littré gelehrt wird. Die Akademie gibt zu den Worten keine Aussprachevorschrift, scheint also *žœ̃t* und *žœ̃gl* zu billigen, die nach Sachs (zu *junte* schreibt Poitevin *žœ̃t* vor) nicht ohne Grammatiker-Zustimmung sind, und nicht nur in Genf, sondern auch in Paris, Lyon, Marseille, Bordeaux, Tours, Amiens von mir ausnahmslos gehört wurden.

Das alte Steckenpferd der französischen Sprachmeister (s. Thurot II, 201), die Aussprache von *Claude* und *Claudine*, nebst *reine-Claude*, beginnt bei unserm Verfasser den Reigen seiner Bemerkungen zum Konsonantismus. Er ist auch hier kategorischer als die Sprachautoritäten, denen er zu folgen pflegt. In Genf spricht man, wie in Paris, einmal *klōd*, *klodin* und *rēn glōd* (die vom Verfasser und Akademie gelehrte Aussprache), aber auch

glōd, *glodin* mit assimiliertem *k*, und *rên-Klōd* ohne Assimilation. Littré bemerkt zu *Claude:* „Chifflet, *Gramm.* p. 225, recommande de prononcer *glaude*, prononciation que quelques personnes ont conservée, und zu *reine-Claude:* „l'usage a prévalu de donner au c le son du *g*; *rè-ne-klo-d'*, que des puristes recommandent, est une prononciation affectée et réglée sur l'écriture.“ S. auch *Préf.* S. XIV. In Lyon ist *Glōd*, *Glodin* so gewöhnlich, dass *Clōd* etc. geziert erscheint; Sachs nennt die Aussprache mit *g* familiär.

Auch das Unglückswort *czar* hat sich unser Verfasser nicht entgehen lassen. In Genf hört man wie in den verschiedensten Gauen Frankreichs *ksār*, *tsār*, *gzār* und *dzār*. Unser Verfasser patronisiert die Variante *gzār*, ist aber damit entschieden unmodern. Der augenblicklich in Paris sehr populäre Russenkaiser wird dort zumeist *tsar* geschrieben und gesprochen, und, nach Plœtz S. 139 Anmerkung zu schliessen, ist dieser Gebrauch, der verständigste von allen, schon längere Zeit geltend; die Akademie von 1878 kennt ihn nur bei *quelques-uns*. Die sonstigen Grammatikervorschriften, unter denen sich einmal (bei Bescherelle) auch *tšar* findet, s. bei Sachs. — Wie *czar*, so dessen Ableitungen.

Für *zinc* findet man in Genf die Aussprachen *zẽ*, *zẽk* und *zẽg*. Verfasser will *zẽg*. Weder Akademie noch Littré *(zink)* wissen etwas von dieser Aussprache. Wie Littré lehren (nach Sachs) auch Dupuis und Malvin-Cazal die Aussprache *zẽk*, Lesaint, S. 132, umschreibt *zaink*. Auch Plœtz S. 142 kennt nur *zẽk*. Die Gelehrten sind also in Nichtanerkennung der vom Verfasser vorgeschriebenen Aussprache einig. Aber allerdings, sie besteht in Paris (von mir allein gehört), in Lyon (neben *zẽk*), Tours (seltener dort *zẽk*). Der Süden (Marseille, Montpellier, Bordeaux) scheint nur *zẽ* zu kennen; der Norden (Caen, Amiens) *zẽk* vorzuziehen. Was ist nun zu lehren? Das Beste ist, dem Beispiel der Akademie zu folgen und zu schweigen.

Für *Xerxès*, *Xénophon*, *Xavier*, et noms propres semblables befiehlt Verfasser: „*x* doux avec le son *gz* comme dans *exiger*, *examen*“, für *xylographe*, *xylophone*, *oxygène:* „*x* dur; *ksy-lographe* etc.“ Die eine Vorschrift ist ebenso gewagt als die andere. In Genf hört man: *Ksęrksęs* und *Gzęrgzę*, *Ksenofõ* und *Gzenofõ*, *Ksąvįe* und *Gząvįe; ksilogrąf* und *gzilogrąf*, *ksilo-* und *gzilo-fǫn*, *ǫksi-* und *ǫgzižęn*. Man hat also die Auswahl. Die modernen Orthoepiker adoptieren im Allgemeinen die von Lesaint S. 319 mit Reserve gegebene Vorschrift, wonach anlautendes *x* vor *i*, *y* als *ks*, vor *a*, *e*, *o*, *u* als *gz* zu sprechen sei.[1]) Nach ihm ist: *Gzèr-cèss*,

[1]) Über die früheren Grammatikerangaben s. Thurot II, 339, meine *Grammatik*, S. 64 und Lesaint *l. c.* Anm.

Gzéno-fon, Gza-vié, ksi-lo-grafe und *ǫk-cijène* (wir behalten seine Transskriptionen bei) zu sprechen, genau wie Verfasser angibt. *Gzẹrsẹs, Gzenofõ, Gzavie* lehren (nach Sachs) auch andere moderne Orthoepisten und auch Plœtz; aber während Littré *xylo-* mit *ks* darstellt, sind nach Sachs Feline, Landais, Poitevin für *gzilǫ*. Für *oxygène* lehren Littré und Sachs *ks*. So die Theoretiker.

Im Munde meiner französischen Gewährsmänner hörte ich

in Lyon: *Ksẹrksẹ* und *Gzẹrksẽs, Ksenofõ* und *Gzenofõ, Gzavie, ksilograf* und *gzilograf, ksilofǫn* und *gzilofǫn, ǫksižẹn* und *ǫgzižẹn;*

in Paris: *Gzẹrsẹs* und *Ksẹrsẽs, Gzenofǫn, Gzavie, gzilograf, gzilofǫn, ǫgzižẽn;*

in Tours: *Ksẹrsẹs, Ksẹnofõ;*

in Caen: *Gzẹrsês, Gzẹnofõ.*

in Amiens: *Gzẽrsẹs, Ksenofõ, ksilograf.*

Jede der in Genf zu hörenden Formen hat also anderweitig ihr Gegenstück; die Bestimmungen der Grammatiker sind ziemlich willkürlich.

Wenn manche Genfer *bourg* mit *k (burk)* aussprechen, so ist ihnen daraus kein Vorwurf zu machen; nach Thurot's Zeugnissen II, 119 lehrten die Grammatiker von 1705—1805 ununterbrochen und noch die vorletzte Ausgabe der Akademie diese Aussprache; nach Sachs lehrten sie auch Malvin-Cazal (1847) und andere Orthoepisten; erst in den letzten Dezennien scheint sich nach den Zeugnissen von Littré, Plœtz S. 143 und Akademie (1878), worin *burk* nicht mehr vorgeschrieben wird, die Aussprache *būr* zur gebräuchlicheren durchgerungen zu haben.

Für *Enghien* besteht in Genf auch die der Orthgraphie folgende Aussprache *ãgiẽ*, die (nach Sachs) auch Landais und Steffenhagen bekannt war; der gemeine Mann in Genf schreckt selbst vor einem *ãžiẽ* nicht zurück. Der Pariser sagt, wie Verfasser wünscht, *ãgẽ*[1]); die in Paris und Umgegend nicht bewanderten Provinzialen Frankreichs gestatten sich aber dieselben Freiheiten wie die Genfer mit diesem Namen. So hörte ich *ãžiẽ* auch in Lyon, Marseille, Tours, Caen, *ãgiẽ* in Bordeaux und Amiens. — Wer neben Paris auch die Provinzialen gelten lassen will, muss auch ihre Aussprache gelten lassen.

Nach Thurot II, 353 bemüht sich die Akademie schon seit 1762 in *inexpugnable* die unvolkstümliche und zopfige Aussprache des *gn* als *g-n* (für *ñ*) durchzudrücken: naturam expellas furca, tamen usque recurret. Alles, was in Frankreich keine gelehrte

[1]) In meiner *Grammatik* S. 55 ist so zu korrigieren; *ẽgẽ* ist Druckfehler.

Bildung besitzt, spricht, wie die Genfer in gleicher Lage, das Wort nach wie vor mit *ñ*.

In *Regnault* und *Regnard*, deren *g* keine etymologische Berechtigung hat, wird die vom Verfasser verteidigte Aussprache mit dentalem *n* erst zur Anerkennung gelangen, wenn man sich (wie in *Cluny)* entschliesst, das irreleitende *g* aus der Rechtschreibung zu verbannen. Man kann schliesslich nicht von jedermann verlangen, dass er mit der Geschichte dieser und ähnlicher Worte vertraut sei oder alle Wunderlichkeiten der französischen Orthographie kenne. Wir hörten volkstümlich und selbst von akademisch Gebildeten *ñ* in diesen Eigennamen ausser in Genf, in Marseille, Bordeaux, Tours, Paris; daneben auch *g-n* (in Amiens). — In *signet*, von dem die Akademie 1740—1762 behauptete: „le *g* ne se prononce plus" und 1835—78: „le *g* ne se prononce pas" (siehe Thurot II, 350), und wofür nach Sachs Pautex und Landais eine Aussprache mit *ñ* verlangen, wird Ordnung ebenfalls erst herrschen, wenn entweder die Schreibung *n (sinet)* eingeführt oder die Aussprache mit *ñ* als korrekt erklärt wird. Volkstümlich ist wie in Genf, so in ganz Frankreich (Lyon, Marseille, Bordeaux, Tours, Caen) *ñ*; daneben existiert bei Personen, die gewählt sprechen wollen: *signẹ* mit gesprochenem *g* (Montpellier, Amiens); die von der Akademie geforderte Aussprache hörte ich nur in Paris fakultativ.

Verfasser schreibt mit Littré und den sonstigen Orthoepisten vor, dass man in *Machiavel k*, in *machiavélisme* etc. ein *š* sprechen soll. Das Volk ist hier, in Genf wie in allen Teilen Frankreichs, logischer als seine Sprachtyrannen. Fast überall spricht man *Machiavel* mit *š* (Genf, Lyon, Montpellier, Bordeaux, Paris, Caen, Amiens); in Paris, wo im Munde akademisch gebildeter *Mạkịạvẹl* lautet, wird dann, wie uns Herr Jacob versichert, auch in allen Ableitungen von jedermann *k* gesprochen, und hat also Littré unrecht, wenn er zu *machiavélique* behauptet: *quelques-uns* prononcent *ma-ki-a-vé-li-k*, comme *Machiavel;* mais la première prononciation (mit *š*) est plus usitée. In beiden Fällen *(Mạšiạvẹl: mạšiạvelik* etc.; *Mạkiạvẹl* zu *mạkiạvelik* etc.) ist ein verständiges Verhältnis hergestellt. — Ebenso hat das Volk mit der vermutlich aus dem vorigen Jahrhundert herrührenden (siehe Thurot II, 234) Ausspracheregel *archiépiscopat, archiépiscopal* mit *k*, aber *archévêque* etc. mit *š* wohl schon lange aufgeräumt, wenn diese Vorschrift auch von den Orthoepikern noch fortgeschleppt und von gelehrtem Pendantismus in der Aussprache festgehalten wird. Ich hörte mit geringen Ausnahmen (in Paris und Tours) allenthalben *š* in *archiépiscopat*, und *-al*. Die Genfer folgen hierin dem allgemeinen Zuge.

Wie überall, wo die Orthographie keinen sicheren Anhalt gibt, herrscht in der Aussprache des französischen Volkes vielfach Schwanken in der Verbalendung *-iller*. Verfasser hörte bei den Genfern *vaciller* mit erweichtem *l*, und er verlangt „*l* non mouillé“, in Übereinstimmung mit Akademie, Littré, Plœtz etc. Nur Sachs zitiert aus V. Hugo's *M. Delorme* IV, 6,62 ein *vạsii̯e*, das er „inkorrekt“ nennt, und erwähnt, dass nach Dupuis *-ii̯e* in diesem Worte ein Provinzialismus des Nordens ist. Indess hält nicht nur Herr Liz. Zbinden in Genf *vạsilẽ* für ebenso gut wie *vạsile;* auch Herrn Stud. Bleton in Lyon ist *vạsii̯e* geläufig, *vạsile* eine Seltenheit; Herr Stud. Jacob in Paris hält *vạsile* und *vạsii̯e* für gleichwertig. Frau Dheur in Lyon und Herr Dufraisse in Paris (Repräsentanten der Volkssprache) kannten nur *vạ́sii̯e.* In analogen Wörtern (nach *vaciller* habe ich nicht gefragt), *osciller* etc., hörte ich im Süden (Aix en Provence, Bordeaux), im Zentrum (Tours) ebenso wie im Norden (Caen) *ii̯e; ile* nur in Montpellier und Amiens.

Die Orthographie lässt es auch in *dompter* und *sculpter* zu keiner unanfechtbaren Aussprache kommen. Der französischen Sprachgewöhnung sind die Aussprachen mit *p* zuwider; aber die Orthographie und die Sucht, das geschriebene Wort in der Aussprache zum Ausdruck zu bringen, lassen die Ausstossung von *p* nicht zum Durchbruch gelangen. Nur eine Orthographiereform könnte auch hier helfen; lässt man *p* in der Schrift, dann darf man auch die Aussprache von *p* nicht verwerfen. Die Unsicherheit in der Aussprache beider Worte schon seit Jahrhunderten ergeben die bei Thurot II, 363 f. gesammelten Grammatikerzeugnisse. Als status præsens findet sich folgendes: die Akademie hat zu *dompter* in ihrer neuesten Ausgabe (1878) die frühere Bemerkung („on ne fait pas sentir le *p*“) unterdrückt, scheint also gesprochenes *p* nunmehr zu dulden. Littré dekretiert: „le *p* ne se fait jamais sentir; et c'est une faute de le prononcer.“ Die deutschen Orthoepiker, Plœtz 167, Sachs etc. geben *dõte.* Aber wie in Genf hörte ich *dõpte* auch in Paris (Herr Jacob hält es allerdings für weniger gebildete Aussprache), in Lyon (ausnahmslos), in Marseille, Bordeaux, Tours (neben *dõte),* Caen und Amiens. Es besitzt also eine weite Verbreitung. — Bei *sculpter* sind Akademie, Littré und die Mehrzahl der französischen Orthoepisten, Plœtz *(l. c.)* und Sachs einmütig für Ausstossung von *p*; doch zitiert Sachs auch Landais, der Erhaltung von *p* empfiehlt, und vor gesprochenem *skülte* warnt. Im Volksgebrauch ist *skülpte* weit verbreitet; Herr Jacob (Paris) versicherte mir, dass auch viel gebildete Pariser so sagen. Ausserhalb Paris hörte ich es in Genf, Marseille, Caen und Amiens. Es ist auch

hier schwerlich angebracht, die Aussprache mit *p* ohne weiteres zu verwerfen.

Exemption, worin die Akademie seit 1694 gesprochenes *p* verlangt, während *exempter* desselben entbehren muss, verlor schon im XVII. Jahrhundert zuweilen sein *p*, wie die Zeugnisse von Monet (1635) und Duez (1639) erweisen (Thurot II, 363). Dass es sich in Genf und anderwärts gelegentlich mit *exempter* durch Verlust von *p* im Volksmunde auszugleichen versucht, ist nur natürlich.

Ein interessantes Wort ist *cheptel*. Dem Altfranzösischen war *p* darin unbekannt; gelehrte Pedanterie hat es wegen seines Etymons *(capitale)* später in der Schrift eingeführt, und die Aussprache folgte wie häufig der Schrift. Da trat nun für die Grammatiker (die Nachfolger derer, die das unnütze *p* einführten) die Notwendigkeit ein, gegen die Aussprache eben dieses *p* zu protestieren: die Akademie lehrt 1835—38: on prononce *chetel*; alle sonstigen Orthoepisten (auch Littré, Lesaint, Sachs, Plœtz) geben dieselbe Lehre. Aber das Wort ist wenig gebräuchlich; die meisten Franzosen lernen es nur durch das Auge kennen, und, da die Etymologisten unter ihnen selten sind, so liest denn alle Welt: *cheptel* mit *p*. So hörte ich wie in Genf, so in Lyon, Marseille, Bordeaux, Montpellier, Tours, Paris, Caen und Amiens, d. h. an allen Stellen, wo ich umfragte. Nur den jungen Romanisten, Herren Zbinden (Genf), Bleton (Lyon) und Jacob (Paris) war die Orthoepistenregel bekannt.

Mit *cheptel* stellt Verfasser *cep de vigne* zusammen, wofür er *cè de v.* verlangt, mit der Parenthese: qq.-uns *cepp*, die seine Vorschrift wieder aufhebt. In *cep* (cippus) war im Alt- und Mfrz. *p* fest; es musste aber vor flexivischem *s* wegfallen und trat nur analogisch (offenbar auch in der Aussprache) davor wieder ein. Im Satzgliede vor Konsonant musste *p* nach den allgemeinen Lautgesetzen ebenfalls verstummen; aber die Erinnerung an das isolierte und am Schluss des Satzgliedes stehende Wort mag *p* auch da oft festgehalten haben. Seit dem XVI. Jahrhundert geben uns die bei Thurot II, 120 gesammelten Grammatikerzeugnisse über die Aussprache des Wortes einigen Aufschluss, der wie gewöhnlich ungenügend ist, weil die Aussprache nur allgemein, nicht für die verschiedenen Satzstellungen angegeben wird. Beza (1584) und Giffard (1716) lehrten: Le *p* n'est pas muet; Buffier (1709): „se prononce légèrement“; Antonini (1753): „se prononce“; Demandre (1769): „est muet“; De Wailly (1763) und Domergue (1805): „se prononce“. Mit Ausnahme von Demandre sind also in der ganzen Zeit die Grammatiker für Aussprache des *p*. Die Akademie schweigt über das Wort, wohl wegen

der Unentschiedenheit der Aussprache. Unterrichtender als die früheren Grammatiker sind die Angaben der neuen Orthoepisten. Littré sagt: le *p* ne se fait point sentir: un *sè* de vigne; le *p* se lie: un *sè-p* et son échalas; au pluriel *s* se lie et le *p* ne se fait pas entendre: des *sè-z* et leurs échalas; *ceps* rime avec *français*, *succès*. Quelques-uns font entendre le *p*, quand *cep* est final: le vent a cassé ce *cep*; ils prononcent *sèp'*; cela est moins bon; d'après Bèze, au XVIe siècle, le *p* se prononçait au singulier, et non au pluriel." Lesaint S. 224 schreibt über *cep*: „On n'est pas unanime sur la prononciation de ce mot. — Dans tous les pays vignobles, on dit *cè* (l'*e* ouvert moyen). C'est la prononciation donnée par Poitevin, Bénard, Larousse, Aubertin. — Nodier prononce *cèp*. — Nap. Landais, *cèp*, quand le mot est seul ou à la fin de la phrase; *cè*, suivi d'autres mots, comme ici: *cep de vigne, cep de treille, cep tortu, un cep chargé de raisin* etc. — Nous avons, nous, toujours entendu prononcer *cè*, non seulement à Paris, mais partout ailleurs; pourtant en Suisse, dans les localités où on cultive le vin, on prononce *cèp*." Sachs gibt an: „meist *sę*, pl. *sęz* . . . Einige Sgl. *sĕp*, wenn alleinstehend oder am Ende des Satzes . . .; M. Cazal immer *sĕp*, in 3. aber *sę*; im 16. saec. sprach man den Sgl. stets *sĕp*." — Plœtz S. 168 lehrt Aussprache *sę*, ohne Zusatz. Diese Angaben bestätigen, was sich bei normaler historischer Entwickelung erwarten liess. Nachdem Plural-*s* verstummt war, konnte (im isolierten Worte und am Satzende) *p* auch im Pl. lauten. Vor Bindungs-*s* (richtiger *z*) und vor Konsonant im Satzgliede musste regelrecht *p* stumm bleiben, so weit nicht die Analogie auch hier die dem französischen Organe wenig bequeme Aussprache mit *p* einführte. Dieser Zustand scheint noch jetzt zu bestehen (demnach wäre Verfasser mit seinem *sè de vigne* also im Recht); doch ist die analogische Aussprache mit *p* auch vor Konsonant (inkl. Bindungs-*z* im Pl.) unzweifelhaft viel weiter verbreitet als sich nach den oben zitierten Angaben vermuten lässt. Ich habe in ganz Frankrĕich, besonders auch in den Weingegenden, im isolierten Wort ausnahmslos *sęp* gehört (Genf, Lyon, Aix en Provence, Marseille, Montpellier, Bordeaux; Tours, Paris, Caen, Amiens); in Paris auch *sęp* de vigne. Eine Aussprache *sę* ist mir niemals begegnet. Die Schweizer (speziell auch die Genfer) besitzen demnach keine besondere Anssprache.

Während Verfasser in *dompter* das *p* verwarf, empfiehlt er seine Bewahrung in *impromptu*, allerdings einem gelehrten Worte, in denen, nach unbewusster Theorie der französischen Grammatiker, durch Festhalten der Sprachgewöhnung unbequemer Laute die Fremdheit möglichst lange zum Bewusstsein gebracht

wird. Selbstverständlich widerstrebt *impromptu* mit *p* neben *p*-losen *prompt* und *promptitude* dem Franzosen einfacheren Sinnes, und die planlose Orthographie lässt ihn bald in der einen, bald in der anderen Weise gegen die orthoepischen Lehren verstossen: *promptitude* etc. mit *p*, *impromptu* auch ohne *p* sprechen. Selbst junge Romanisten setzen sich mit oder ohne Absicht über die thörichten Dekrete der Orthoepiker alten Stiles hinweg: Herr Bleton (Lyon) las *promptitude* mit *p*; Herr Jacob las *ẽprõtü* und fügte hinzu: manche sagen auch *ẽprõptü*. Herr Lic. Zbinden (Genf) sprach wohl *prõtitüd*, doch toleriert er auch *prõptitüd;* bei *impromptu* zog er *p*-lose Aussprache vor. — Entweder regle man die Orthographie oder man lasse jeden sprechen, wie er will.

Für *Bruxelles* und *Auxerre* schreibt Verfasser die auch sonst gelehrte, als elegant geltende Aussprache mit *s* vor. In Brüssel selbst und in ganz Belgien spricht man, wie gewöhnlich in Genf, *Bruxelles* mit *ks*. Auch in Frankreich nimmt dieser Gebrauch immer mehr zu, in diesem Worte wie in allen Eigennamen mit geschriebenem *x* (*Aix* u. s. w.). Thurot II, 343 bemerkt: „Quelques personnes prononcent aujourd'hui ce nom par *cs;* mais cet usage n'est pas général. L'Académie (1828) prescrit de prononcer *l'x* comme une „*s* forte". Sachs nennt die Aussprache mit *ks* volkstümlich. Dies ist richtig; die *s*-Aussprache hält sich wohl nur noch im Munde weniger akademisch Gebildeter und wird auch von diesen bald verlassen werden müssen, wenn sie nicht auffallen wollen. In Lyon, bei Gebildeten und Ungebildeten (insbesondere in *chou de Bruxelles*), im Pariser Volke, und auch sonst allenthalben (Aix, Montpellier, Bordeaux, Caen, Amiens) ist volkstümlich *ks*, obgleich in den Schulen vielfach *s* gelehrt wird. — Ähnlich mit *Auxerre*. Für Aussprache mit *s* zitiert Thurot II, 343 nur den Grammatiker Maupas (1625), ausserdem konstatiert er für die Gegenwart richtig: „on dit à Paris, en général, *S. Germain l'Aucserrois*"; Sachs lehrt *s*, berichtet aber, dass Dupuis und Malvin-Cazal auch *ks* gestatten; Lesaint lehrt *ó-cerr* (S. 323), *o-cè-roa*, für die Bewohner von Auxerre, und *Saint Germain Auxerrois*, die Pariser Kirche, mit *ks*. Plœtz, S. 145 will selbst in dieser *s*. Wie man in Auxerre selbst den Namen ausspricht, weiss ich leider nicht zu sagen; von meinen Beratern hörte ich *ks* in Lyon, Aix, Bordeaux, Caen und Amiens, volkstümlich auch in Paris, während meine Gewährsmänner in Montpellier und Tours, und die Vertreter der akademischen Sprache in Genf, Lyon und Paris *s* sprachen. Die Aussprache von *gz* hörte ich wohl zufällig nur in Genf, volkstümlich.

Xérès (in *vin de Xérès*) nach allen Orthoepisten mit *k* zu sprechen, besitzt daneben in Genf volkstümliche Aussprachen

mit anlautendem *ks* und *gz*. Aber nicht in Genf allein: auch in Lyon, Tours und Amiens hörte ich anlautendes *ks* (in Tours daneben auch einfaches *s*), in Paris, Marseille, Bordeaux und Caen *gz*, in Montpellier und Marseille auch nur *z*; in Lyon endlich auch im Munde akademisch Gebildeter *š* oder *ž*. Ein volkstümliches *kerçs* ist mir nirgends begegnet; diese Aussprache, die nur die Herrn Zbinden (Genf), und Jacob (Paris) trafen, führt demnach nur ein künstliches Dasein und ist weit davon entfernt, wie Plœtz S. 145 behauptet, „meist“ verwendet zu sein.

Asthme ist ein gelehrtes Wort mit der dem französischen Organe ungewohnten und unbequemen Lautgruppe *stm*. Gegen ihre sonstige Gepflogenheit haben sich die französischen Sprachtyrannen nach Jahrhunderte langem Schwanken für Ausstossung des unbequemen *t(h)* mit und ohne Assimilation des vorausgehenden *s* an *m* (also zu phon. *z*) entschieden. Thurot II, 354, bringt folgende Zusammenstellung: „*asthme, asme*“ O(udin 1633); „*asme, asmatique* ou *astme*, *astmatique*“, Duez (1639); „*asme* ou *astme*; on écrit et on prononce aussi ces mots des deux manières“, Richelet (1680); „*asthme;* le *t* et l'*h* ne se prononce pas“; Ac. 1694; „on prononce *azme*, *azmatique*,“ Ac. 1835; „on prononce *assme*, *assmatique*,“ Ac. 1878. Littré dekretiert *a-sm'*; Lesaint S. 190 verlangt: *ass-m'*, *assmatik*: „telle est, selon nous, la prononciation la plus générale“. Nodier donne *azmatique* et *asmatique*. Sachs endlich belehrt uns: Landais, Bescherelle, Feline: *ăsm;* Féraud, Malv. Cazal: *ăzm;* Littré (?) und Poitevin beides. Da hier die Grammatiker der Volksgewohnheit entgegenkommen, sind dieselben denn auch im allgemeinen mit der Volkssprache im Einklange: ich hörte *ąsm* in Lyon, Tours und Paris; *ązm(ę)* in Marseille, Montpellier, Lyon und Caen. Nur in Genf, Bordeaux und Amiens fand ich einige unschuldige Opfer der Rechtschreibung, die das geschriebene *t* auch in der Aussprache festhalten zu müssen glaubten. Ein einsichtiger Grammatiker wird sie darum nicht verurteilen.

Die Lautgruppe *ts* (geschrieben auch *tz*) ist dem französischen Munde schon im XII. Jahrhundert unbequem gewesen und seitdem aus der Sprache geschwunden. Der Eigenname *Metz* musste sich darum früh, nach allgemeinem Lautgesetz, eine Aussprache *Mës* gefallen lassen, die noch gegenwärtig als normale gilt und auch vom Verfasser gelehrt wird. Aber das Wort hat seine alte Orthographie bewahrt, und damit war die Versuchung gegeben, dasselbe entweder nach seiner Schreibung mit *ts* zu sprechen oder die Ausspracheschwierigkeit auch auf andere Weise zu beseitigen. Vor der Lautgruppe *ts* schauderte in meiner Sammlung nur eine Genferin nicht zurück; in Frankreich hörte ich im Volksmunde

Mĕst (Montpellier), *Mĕt* in Aix en Provence, *Mẹ* in Bordeaux, *Méz* in Tours und Caen, *Mês* in Amiens. Im übrigen (in Lyon, Paris etc.) dominierte die gebildete Aussprache *Mĕs*. — Geringere Einmütigkeit herrscht auch in der gebildeten Aussprache in bezug auf *Retz*. Sachs zitiert Larousse für die Aussprache *Rĕs;* Malvin Cazal für *Re*, Dupuis für *Rę* (halblanges *ę*). Lesaint S. 308 lehrt *rêss* und bemerkt dazu: quelques-uns prononcent *Rè*. Plœtz S. 136 schreibt *Rĕs* vor. Die Genfer Aussprache ist *Rĕts; Rets* hörte ich auch in Paris (Herr Dufraisse); Herr Bleton (Lyon) sprach *Rę*, wie Dupuis vorschreibt; Herr Jacob (Paris) kannte (neben *rĕs*) auch die leichte Pariser Modifikation davon: *Re* (Malvin-Cazal); *Rę* hörte ich ausserdem noch in Bordeaux. Sonst helfen sich die weniger gelehrten Franzosen wie bei *Metz*. Entsprechend den zu diesem Worte gegebenen Varianten hörte ich: *Rĕst* und *Rêst* in Montpellier, Amiens, *Rĕt* in Aix, endlich *Rêz* in Caen und Tours.

Zu *marc* („de raisin, de café, — et pièce de monnaie") lehrt Verfasser „*mar* (le *c* muet; au pluriel en renonce généralement à lier l'*s*)." Die von Thurot II, 132 angeführten Grammatiker (Richelet 1680, Hindret 1687, Delatouche 1696, Regnier 1705, Buffier 1709, De Wailly 1763, sowie die Akademie von 1762 bis 1878) behaupten ebenfalls sämtlich, *c* in diesem Worte sei stumm. Auch Littré lehrt: le *c* ne se prononce pas et ne se lie jamais," und ähnlich Lesaint S. 142. Sachs zitiert auch noch Landais für die Aussprache *mār* und wirft V. Hugo einen Sprachfehler vor, weil er *M. Delorme* IV, 6 *mạrk* verlangt. Plœtz, S. 142, gibt eine Einschränkung: nach ihm ist c zwar stumm, sowohl in der Bedeutung „Mark" *(marc d'or, marc d'argent)*, als auch in der „Satz", „Bodensatz", z. B. *marc de café*. „Aber die deutsche Reichsmünze, die Mark, frz. *le marc*, sprechen die Franzosen mit deutlichem *k*-Laut." Diese Aussprachеweise wird mir von den Herren Zbinden (Genf), Bleton (Lyon), Jacob (Paris) bestätigt. Aber nicht nur in Genf, auch in Lyon, Bordeaux, Caen und Amiens, also in Süd und Nord, existiert auch eine volkstümliche vielleicht nur von der Orthographie verursachte Aussprache *mạrk* für jede Bedeutung des Wortes, die sich auch historisch rechtfertigen lässt. Denn da die Aussprache *mār* eine analogische (nach den Silben, wo *marc* im Satzgliede vor Konsonant stand und nach dem Pl., so lange dessen *s* gesprochen wurde) ist, kann heutiges *mạrk* ebenso gut auf altem *marc* vor Vokal und im Satzgliedschluss beruhen, worin *c* regelrecht fest bleiben musste. Indess ist im allgemeinen *k* auch volkstümlich abgefallen; wenigstens hörte ich auch im Volksmunde *mār* in Aix, Montpellier, Tours und Paris, also im Süden und Zentrum.

Das historische Verhältnis ist bei *porc* dasselbe wie bei *cep* und *marc*. Im Satzglied vor Kons. sollte *k* verstummen *(pôr)*, am Satzgliedschluss (wie vor Vokal) auslautendes *c* (= *k*) lauten. Dieses aus der Sprachgeschichte zu erschliessende Verhalten scheint noch heut normal zu sein. Aus ihm erklären sich sowohl die früheren (von Thurot II, 133 angezogenen) sich widersprechenden Grammatikerzeugnisse, sowie die neueren Orthoepikervorschriften, nach denen *c* bald stumm ist, bald nicht. Das Richtige erkannten und lehrten Boulliette (1760): „*porc* admet ou rejette *c*, suivant qu'on s'arrête ou qu'on ne s'arrête pas sur ce mot, *ce porc, du por frais, du por salé*," und Akademie (1835—1878): „le *c* final ne se prononce point devant la consonne." So lehrte (nach Sachs) auch Landais: *pôr* vor Kons.; *pŏrk* vor Vokal und am Ende des Satzes. Natürlich aber wurde die korrekte Aussprache (analogisch) oft verfehlt, und so konnte nicht ohne eine gewisse Berechtigung Littré behaupten: „le *c* ne se prononce jamais". Er fügt ausserdem hinzu: au pluriel, l'*s* ne se lie pas; cependant quelques-uns la lient: des *por-z* engraissés. Die letzteren sind, von historischem Standpunkte aus, allein im Recht. Lesaint lehrt: „Dans *porc* le *c* est muet: *un jeune porc, de la soie de porc, viande de porc.* — Mais il se prononce devant une voyelle: *porc-épic, porc à engraisser:*

Le porc à s'engraisser coûtera peu de son.
Lafontaine.

Et toujours au figuré comme ici: *Le voilà à table! . . . il mange, il mâche, il se gave, il s'emplit . . . Regarde-le! le porc!* Wir begegnen hier einer der beliebten Grammatikerdifteleien: weil zwei verschiedene Aussprachen vorliegen, sollen denselben verschiedene Bedeutungen untergelegt werden, soll hier, wie dann auch Plœtz S. 142 angibt, *du pôr* (Schweinefleisch) und *un pŏrk* (ein Schwein) unterschieden werden. Der wirkliche Sprachgebrauch kennt diese Unterscheidung nicht: vielmehr scheint der Süden gesprochenes *c* (auch vor Kons.?) zu bevorzugen (im isolierten Worte hörte ich *pŏrk* in Genf, Lyon, Aix en Provence, Bordeaux, aber auch in Amiens); der Norden mehr *pôr* zu lieben (so im isolierten Worte in Paris, Tours, Caen; aber auch in Montpellier).

Der Verfasser lehrt weiter die Aussprache *kri* für *cric*, ohne zu sagen, welches der drei von Littré angeführten *cric* er meint. Doch ist wohl anzunehmen, dass er an das eine in der Akademie zu findende gedacht hat. Das Wort ist fremden oder wenigstens modernen Ursprungs (Littré's einziger alter Beleg datiert aus dem XVI. Jahrhundert) und sollte seinen auslautenden Konsonanten zäher festgehalten haben; doch scheint gerade das

Gegenteil der Fall gewesen zu sein. Nach Thurot II, 129 wird bereits von Mauvillon (1754) und Akademie 1762—1878, also schon seit Mitte vorigen Jahrhunderts stummes *c* gelehrt, das auch Bescherelle, Feline, Littré und Lesaint (S. 131) vorschreiben. Nach Malvin-Cazal wird vor Vokal *c* lautbar; Lesaint S. 340 lehrt das Gegentheil; sein Beispiel dafür S. 341 ist aber wertlos, da in ihm *cric* vor (leichter) Pause steht. Trotz aller dieser Zeugnisse sind die Genfer nicht die einzigen, die (im Einzelworte) den auslautenden Konsonanten auch festhalten: auch in Lyon, Montpellier, Bordeaux und Amiens hörte ich volkstümlich diese Aussprache.

Altfrz. Obl. Sgl. *eschiec*, Obl. Pl. *eschie(c)s*, worin namentlich seit Verstummen des flexivischen *s* auch im Pl. *c* lauten durfte, soll nach der Akademie seit 1762 nur *c*-lose Aussprache im Pl. haben. Andere Grammatiker benutzten die Doppelaussprache des Pl. wieder zu einer vom Volke gewiss niemals angenommenen Scheidung: *échecs* mit *k*-Laut sollte Pl. zu *échec*, „Unglück", ohne *k*-Laut Pl. zu „Schach" *(jouer aux é.)* sein. So lehren Littré (bei Sachs falsch zitiert), Lesaint S. 131 und Verfasser; Littré trennt sogar beide Worte von einander und gibt ihnen verschiedene Etymologien. Inzwischen ist in Genf wie in ganz Frankreich die Doppelform des Pl. ziemlich aufgegeben worden: den Pl. *échecs* ohne *k*-Laut (in *jouer aux éch.)* hörte ich nur aus dem Munde einer Apter Kammerzofe und von Herrn Jacob in Paris, der mir indes versicherte, man sage auch *jouer aux échecs* mit *k*-Laut. Sonst sprach (in Genf, Lyon, Montpellier, Bordeaux, Tours, Paris, Caen, Amiens) jedermann, den ich darum befragte, *j. aux échecs* mit *k*. Unser Verfasser lehrt somit seinen Landsleuten eine veraltete, oder mindestens veraltende Aussprache.

Wenn Verfasser weiterhin lehrt: Avec lui: *Avèque lui* (et non *avé* lui) welch letzteres (oder auch *ạvẹ lui*) in Genf (und anderwärts, s. u. unsre Vergleichungstabelle mit Lyon) noch zuweilen gehört wird, so wusste er gewiss nicht, dass die verurteilten Genfer eine recht ansehnliche Ahnenreihe für ihre Aussprache beibringen können. Nach Thurot II, 127 erheben ihre Stimme für *avé* vor Kons.: Pillot (1550), Lartigaut (1669), Milleran (1692), Villecomte (1751), Antonini (1753), Mauvillon (1754), während andere wenigstens feststellen, dass diese Aussprache neben der von ihnen empfohlenen mit *c* bestehe: Vaugelas (1647), Patru (1674), Duez (1639), D'Aisy (1674), Th. Corneille (1687). Noch Littré lehrt: „devant une consonne le *c* ne se prononce pas; *avec vous* dites: *à-vè vous*; cependant plusieurs le font entendre même devant une consonne: *a-vè-kvous*"

und für (den Lyoner) J. Favre bezeugt Dupont-Vernon *l. c.* S. 41 die Aussprache *avę*. Die natürliche Sprachentwicklung führte unzweifelhaft zur Verstummung von *c* vor Kons.; aber Grammatikerregel, gestützt auf die alte Nebenform *aveque(s)*, Orthographie und neuerdings die Allmacht des Volksschullehrers führten zur Erhaltung von *c* auch vor Kons., so dass die Berechtigung der Lehre unsers Verfassers nicht anzufechten ist.

Für *Madrid* verlangt Verfasser stummes, für *David* lautbares *d*. Für *Madrid* führt Thurot II, 115 nur ein älteres Zeugnis an: den Marseiller Féraud (1761), der *d* ebenfalls verstummen lässt. So lehren auch Lesaint S. 135, Sachs, der hinzufügt: „in der Bindung *Madrit*", und Plœtz S. 159. Doch scheint *d* in *Madrid* wieder Lautwert gewinnen zu wollen; ausser in Genf hörte ich es sprechen auch in Lyon und in Paris (in *Café de Madrid)*. In anderen Städten habe ich auf das Wort nicht geachtet; ich bin aber überzeugt, dass es allenthalben auch mit gesprochenem *d* auftritt. — Zu *David* behaupten die früheren Grammatiker von Milleran (1692) bis Buffier (1709) eine Aussprache mit auslautendem *t*. Doch protestiert um dieselbe Zeit (gegen 1709) der Pariser Boindin gegen dieses *t*; er findet mit der noch heute in Paris den Schweizern gegenüber üblichen Verbindlichkeit: „ce seroit une prononciation tout à fait suisse", und verlangt auslautendes *d*, wie auch Lesaint S. 135, Sachs und Plœtz S. 159 nach ihm lehren. Ich fand festes *d* vor in Genf, Lyon, Montpellier, Paris, Caen, Amiens; einem verstummten begegnete ich im volkstümlichen Gebrauch ausser in Genf noch in Aix und Bordeaux. Es scheint darin eine dialektische, südliche Erscheinung vorzuliegen, doch ist (wie bei *Madrid* mit festem *d* umgekehrt) auch eine nur analogische Lautentwicklung nicht ausgeschlossen.

Unser Verfasser lehrt weiter: „*Un serf, des serfs* (*f* sonore); *Un cerf, un nerf* (*f* généralement sonore, mais *f* muet au pluriel: *des cers, des ners*). Un *cer-f* altéré (l'*f* sonne quand il est suivi d'une voyelle). *Cerf rapide, cerf dix corps*: *cer* rapide, *cer* dix cors." Im allgemeinen ist er darin in Übereinstimmung mit den modernen Orthoepisten, denen das historische Verhältnis durchweg unklar ist und die die herrschende Verwirrung weniger heben, als vergrössern.

Die regelmässige altfranzösische Flexion war:

Sgl. N.	*sers*	*cers*	*ners*
Obl.	*serf*	*cerf*	*nerf*
Pl. N.	*serf*	*serf*	*nerf*
	sers	*cers*	*ners*

Sers und *cers (serf* und *cerf)* waren noch im XII. Jahrhundert in der Aussprache verschieden *(s : ts)*. Analogisch drang *f* auch vor flexivischem *s* ein *(serfs, cerfs)*. Vor Konsonantanlaut im selben Satzgliede mussten *f* und *s* regelmässig verstummen, blieben also *ser, cer, ner;* die Schrift behielt *f*. Diese Ausspracheweisen bestanden noch im XVI. Jahrhundert, nur waren die Nom. Sgl. und Pl. zu Gunsten der Obl.-Formen verschwunden (also Sgl. *serf*, Pl. *sers* etc.), *s* und *c* längst in der Aussprache zusammengefallen, und wurde in der Schrift regelmässig *f* auch vor Plural-*s* gesetzt (also *serf : serfs* etc. geschrieben). Man begreift, dass damit Gelegenheit zu Ausspracheverwirrungen in hohem Masse gegeben war. Der Pl. *sẹr(s), nẹr(s)* konnte das *f* des Sgl., der Sgl. die *f*-lose Aussprache des Pl. analogisch annehmen, festes *f* sich auch im Satzgliede vor Konsonant festsetzen, oder *f* sich auch vor Vokal und am Satzschluss analogisch verlieren. Ausserdem war vorauszusetzen, dass die grammatische Theorie die verschiedenen vorhandenen Aussprachen künstlichen Bedeutungsunterscheidungen nutzbar machen würde. Alle diese Dinge sind eingetreten, wenn auch die Grammatikerzeugnisse die betreffenden Entwicklungen nur undeutlich erkennen lassen. Der alte Zustand hat sich indessen teilweise auch erhalten. Für *cerf* und *nerf* werden Verstummung des *f* vor Konsonant behauptet einerseits von Menage (1672) bis Akademie 1878, andererseits von Regnier (1705) bis Akademie 1878 (Thurot II, 135). Ebenso belegen das Stummsein des *f* im Plural dieser beiden Worte Grammatiker von 1571—1763 und von 1572—1805 (Thurot II, 72 f.); dasselbe lehrt die Akademie von 1878 wenigstens für den Pl. von *nerf*. Weiterhin lehren Aussprache des *f* vor Pause: bei *cerf:* Buffier (1709), Antonini (1753), Moulis (1761); bei *nerf:* Chifflet (1659), Antonini (1753), Moulis (1761), Demandre (1769), Domergue (1805). Auch die neueren Orthoepisten lehren, z. T. noch diese Aussprache: das Wörterbuch der Akademie von 1878 lehrt (in *cerf-volant* und in *nerf de bœuf* sowie bei *cerf* und *nerf* im Satzgliede vor Konsonant) Stummsein von *f;* Lesaint, S. 138 f. lehrt: *cerf dix cors, cerf-volant* und *nerf de bœuf* ohne gesprochenes *f;* ebenso Littré und Sachs, ausserdem *cerf-cheval, cerf-cochon, nerf-férure* ohne *f*. Auch wenn bei Lesaint *l. c.* und darnach Plœtz S. 165 behauptet wird, bei *nerf* im figürlichen Sinne laute *f* nicht, und dazu als Beispiel erscheint: *L'argent est le nerf de la guerre*, so liegt darin nur eine Bestätigung von stummem *f* im Satzglied vor Konsonant. Die Abscheidung von *nerf* in übertragener Bedeutung ist eine müssige Grammatikererfindung. Für die Plurale *cerfs* und *nerfs* behaupten stummes *f:* Akademie (nur für *nerf*), Littré, Lesaint, Sachs (bei

cerfs „fast immer“; bei *nerfs* ohne Zusatz), Plœtz S. 165 u. a. Auch unser Verfasser. Der Fall, dass eines dieser Worte am Satzgliedschluss (oder isoliert) steht, findet sich bei Poitevin und Laveaux hervorgehoben, die für alleinstehendes und am Satzschluss befindliches *cerf* gesprochenes *f* verlangen (s. Sachs s. v.). Littré sagt: quelques-uns veulent que l'*f* se fasse entendre seulement quand *cerf* est isolé ou final: *le chien a forcé le cerf:* mais cette exception ne paraît pas fondée sur un véritable usage. Soweit ist also nach den Grammatikern bei den Worten *cerf* und *nerf* alter Sprachgebrauch gewahrt geblieben. Aber früh machten sich auch Analogieformen geltend. Einmal drang festes *f* auch vor Konsonant im Satzglied und im Pl. ein. Antonini (1753) behauptete: *f* wird (mit einigen bald zu nennenden Ausnahmen) in *cerf* immer gesprochen; Chifflet (1659) zu *nerf:* „*f* se prononce toujours, quoy qui suive“; Billecoq (1711) allgemein zu *nerf:* „*f* se prononce au singulier“, ebenso Akademie 1835—1878. (Thurot II, 139 f.) Lesaint S. 138 sagt gleichfalls: „On fait entendre l'*f* dans *cerf*, au singulier. Tel est le sentiment du plus grand nombre“ und S. 139: „La consonne *f* se prononce dans *nerf*, au singulier.“ Sachs behauptet zu *nerf* allgemein: *nêr* oder *nĕrf;* Plœtz im Sgl. nur *nerf* mit *f*. Der Fall, dass gesprochenes *f* in den Plural der Worte *cerf* und *nerf* eindrang, ist bezeugt für *nerfs* durch Delatouche (1696), der es dort nur ordinairement verstummen lässt, durch Montmignon (1785) und Domergue (1805) (s. Thurot II, 72 f.); für *cerfs* nur durch Sachs („fast immer“ *sêr*). Häufiger war bei *cerf* der umgekehrte Fall, dass *f* analogisch auch im Sgl. bei isoliertem Worte und im Satzgliedschluss verschwand. Menage (1672) bezeugt: *f* (in *cerf*) ne se prononce point du tout, en quelque lieu qu'elle soit. Les Angevins prononcent *cerf*. Regnier (1705) und Delatouche (1696) lehren: *f* sei stumm in den Wendungen *courre le cerf, estre à la mort du cerf, un cerf aux abois* (also selbst im Bindungsfalle). Das Wörterbuch der Akademie von 1762 sagt allgemein zu *cerf: f* ne se prononce point; ebenso de Wailly (1763); Montmignon (1785) („*f* n'est plus que parasyte“); Domergue (1805) „*f* est nul“ (Thurot II, 139); Féraud, Landais und Littré („au singulier plusieurs font entendre *f*“ u. s. w.); Plœtz S. 165 stimmt mit Littré überein, wenn er lehrt: „der Singular (wird) von den meisten zwar . . . mit stummem *f*, von einigen aber *sĕrf* gesprochen“. Auch in den Sgl. von *nerf* drang allgemeine Verstummung von *f* vorübergehend ein. Dies bezeugt Delatouche (1696) „la plupart des gens de Paris ne la (l'*f*) prononcent point“ (Thurot II, 139); Littré sagt: „plusieurs disent *nêr* sans *f*“*;* und Sachs lehrt: *nêr* oder *nĕrf*, ohne Unterscheidung.

Spärlicher fliessen die Quellen für die Aussprachgeschichte von *serf, serfs,* wohl weil das Wort weniger im Gebrauche ist. Thurot scheint in seinen Grammatiken nichts über dasselbe gefunden zu haben und schweigt demgemäss. Auch Lesaint schweigt. Die Akademie von 1878 lehrt einfach: *f* se prononce. Es muss ihr also doch auch eine *f*-lose Aussprache bekannt sein; sonst hätte dieser Zusatz keinen Zweck. Ausführlicher ist Littré: „*sèrf;* . . ., au pluriel, la plupart font entendre l'*f;* cependant quelques-uns le prononcent *sêr*, comme *cerfs;* c'est ainsi qu'au XVI[e] siècle Palsgrave, p. 25, indique la prononciation; Masson, *Helvét.* I l'a fait rimer avec *fers* (folgt Zitat)". Sachs zitiert: Laveaux, Landais, Feline (Sgl.) *sĕrf;* Pl. meist *sĕrf.* Plœtz S. 165 verlangt, dass man im Sgl. *le cerf* (= *sêr*) und *le sĕrf* (= *le sęrf*) unterscheide und belegt diese Unterscheidung für das Theâtre Français. Ob er für den Pl. dieselbe Unterscheidung verlangt, wird nicht gesagt. Auf alle Fälle begegnen wir hier dem oben als wahrscheinlich vorausgesetzten Differenzierungsversuch. Im Übrigen ist schon aus dem Angegebenen ersichtlich, dass auch in diesem Worte die Ausspracheentwicklung einen ähnlichen Weg eingeschlagen hat, wie bei den gebräuchlicheren und darum mehr umstrittenem *cerf* und *nerf.*

Soweit die Grammatiker und Orthoepisten, die weit davon entfernt sind, ihrer Sache so gewiss zu sein, wie unser Verfasser. Unsere lebenden Quellen spiegeln dieselbe Unbestimmtheit wieder, die wir bisher fanden. Hören wir zunächst unsere drei jungen Romanisten. Herr Lic. Zbinden (Genf) kennt für *cerf* die Singulare *sĕrf* und *sêr;* Pl. *sêr;* für *serf* Sgl. u. Pl. *sĕrf;* für *nerf* Sgl. u. Pl. *nêr,* doch *avoir du nĕrf* (wo *nerf* im Satzgliedschluss befindlich). Herr Bleton (Lyon) spricht *cerf* und *serf* im Sgl. und Pl. mit *f,* bemerkt aber, dass man in den Schulen für *cerf* die Aussprache *sêr* in beiden Numeri lehre; *nerf* ist ihm *f*-los im Sgl. u. Pl.; nur in dem Ausruf *du nerf!* (Ermunterungsruf) laute *f.* Herr Jacob (Paris) stimmt mit beiden überein; nach ihm haben *cerf* und *serf* im Sgl. und Pl. *f,* doch kennt er auch die Aussprache *sêr* für *cerfs,* die er für gewählter hält. *Nerf* hat für ihn auch im Sgl. kein *f.* — Thurot's Ansicht (II, 139) zu *cerf:* „l'usage, aujourdhui, est devenu incertain; toutefois il y a peut-être tendance à prononce l'*f*" findet bereits hier also Bestätigung gegen Plœtz (s. v.). Noch mehr im volkstümlichen Gebrauch. In Sgl. der Subst. *cerf, nerf* und *nerf* erscheint *f* fest in Genf, Lyon, Aix, Montpellier, Bordeaux, Paris, Caen und Amiens; daneben hatte sich *nerf de boeuf* mit archaisch verstummtem *f* gehalten in Lyon, Tours, Paris, Caen und Amiens. Auch *cerf dix cors* und *cerf rapide* lautete mit *f* nicht nur in Genf

sondern auch in Lyon (ebenso Herr Bleton); *sêr di kǫr* und *rąpid* wird in den Schulen gelehrt) und in Paris. Der wirkliche Sprachgebrauch geht also gegenwärtig dahin aus, *f* überall in den fraglichen drei Worten lauten zu lassen und die veralteten *f*-losen Aussprachen als Anomalien zu beseitigen. Die Orthoepiker werden gut thun, diese Entwicklung nicht durch künstliche Regeln zu stören.

Zu des Verfassers vorgeschriebenem *cer-faltéré* sei noch erwähnt, dass wer Sgl. *sêr* spricht, natürlich auch *sèr ąltere* sagt oder sagen kann, in Genf und anderwärts.

In *legs* ist *g* ein durch falsche Gelehrsamkeit eingeführter Buchstabe ohne etymologische Berechtigung. Die altfranzösische Grundform ist *les (lais)*. Demgemäss hat bis in die letzte Zeit *g* für stumm gegolten. Die Akademie v. 1878, Lesaint S. 146 und 280, Littré, Dupuis, Poitevin (s. Sachs) lehren stummes *g* und Aussprache *lę* (so die Mehrzahl) oder *le* (Poitevin) mit der dialektischen (auch Pariser) Tendenz, auslautendes offenes *e* zu schliessen. Doch gibt Sachs auch eine seltene Aussprache *lęg* an, im Bindungsfalle und ohnedem, findet Littré den Zusatz nötig: il ne faut pas dire, comme quelques-uns, *lègh*, und lehrt Plœtz S. 139: *(g)* „galt früher allgemein stumm in *le legs (lę)* „das Legat“, doch hört man jetzt, selbst im Théâtre Français, meist *lęg* sprechen.“ Dazu bringt er einen Beleg für die Bühnensprache. Auch hier also hat die mangelhafte Orthographie einen ungehörigen Buchstaben zum Lauten gebracht. Im Volksmunde herrscht nach meinen Sammlungen gesprochenes *g* allgemein; *un legs* und *un legs insignifiant* (des Verfassers Beispiele) wurden in Genf, Lyon und Paris von meinen Repräsentanten der gewöhnlichen Umgangssprache *lęg* und *lęg ẽsiñifiã* gesprochen. Herr Zbinden (Genf) sprach *lęs* (mit festem *s*) und *lęg;* Herr Bleton (Lyon) sprach *lęz* und kannte *lęg* als volkstümlich; Herr Jacob (Paris) schwankte zwischen *lę* und *le.* Also auch im Munde von akademisch Gebildeten herrschen verschiedene Aussprachen, und es scheint, als wolle wenigstens dialektisch das auslautende *s* oder *z* fest werden, eine etymologisch ebenso wenig begründete Aussprache als die mit *g*.

Auch in *joug* ist *g* ein durch unechte Gelehrsamkeit eingeführter Zusatz. Die altfranzösische korrekte Form ist *jou.* Doch scheint ziemlich früh das angesetzte *g* lautbar geworden zu sein, während die alte Aussprache (ohne Palatal) sich noch daneben behauptete. Das Stummsein von auslautendem *g* lässt sich mit Hilfe von Thurot's Zeugnissen II, 117 und durch die Zeugnisse der neueren Orthoepisten bis auf die Gegenwart verfolgen. Für Stummsein von *g* waren nach Thurot: Peletier (1549), Saint-Liens

(1580), Bernhart (1607), Chifflet (1659); Demandre (1769) erwähnt wenigstens, dass manche „prétendent qu'il (le *g)* y doit être muet: l'usage varie et se partage là dessus". Man sieht, seit Chifflet (1659) sind die Zeugnisse für *joug* ohne gesprochenes *g* selten geworden. Für die Gegenwart gibt Littré an: dans la campagne on prononce *jou;* damit übereinstimmend bezeichnet Sachs gespr. *žu* als populär. Aber beide täuschen sich. Auch im Munde der sehr gebildeten Herren Bleton (Lyon) und Jacob (Paris) hörte ich *žu;* Herr Bleton meinte selbst, man könne sagen: *joug étroit* = *žu etrųą*. Ausserdem war der Endkonsonant stumm in Genf (aber nicht bei Herrn Zbinden), Bordeaux und Tours. Wie Herr Jacob sprach ferner auch der Pariser Dufraisse *žu* (neben *žug).* — Zu der alten korrekten Aussprache trat zunächst eine solche mit *k* für auslautendes *g*. Lanoue (1696) behauptet *(joug)* rime avec *ouc*; Du Val (1604) lehrt: „se prononce comme *c*"; D'Aisy (1674): „sonne *c*"; ebenso Fremont d'Ablancourt (1654) und Richelet (1680); Hindret (1687) fordert: „prononcer un *jouk insuportable*; il se prononce même devant les consonnes comme . . . le *jouc du mariage . . . souz un jouc rigoureû; k* verlangen endlich Delatouche (1696), Buffier (1709), Dangeau (1694), Antonini (1753, vor Vokal und Konsonant); Harduin (1757, vor Vokal), Cherrier (1766, nur vor Vokal). So weit Thurot II, 117. In neuerer Zeit lehrten nach Sachs *k* im Bindungsfalle: Dupuis (1836), Malvin Cazal (1847) und Steffenhagen (1841). Lesaint sagt S. 152 und 350: „le *g* sonne un peu comme *k*", „devant une consonne comme devant une voyelle". Plœtz (S. 143) allgemeiner: „Einige sprechen das *g* stimmlos wie *k*." — Also auch diese Aussprache ist, wenigstens von Seiten der Grammatiker, bis auf die Gegenwart bezeugt. Ich habe sie aber nirgends zu hören bekommen. — Bleibt noch die dritte Aussprache mit *g*. Von Thurot's (II, 117) Grammatikern bezeugt es (indess in zweifelhafter Form) zuerst Duez (1639): „le *g* se prononce toujours"; Boindin (c. 1709) meint: „l'on ne comprend comment il (Buffier) peut dire que le *g* du mot *joug* se prononce comme un *k*; se seroit une prononciation tout à fait suisse." Der Verfasser scheint es auf die Schweizer abgesehen zu haben. Boulliette (1760) lehrt: „on prononce (la lettre finale) dans certaines occasions à la fin du mot *joug*, où on lui donne le son *gue* . . . lorsqu'on dit *il faut subir le joug, un joug insupportable;* Moulis (1761): „on fait sentir le *g*"; Demandre (1769): „dans le mot *joug*, le *g* se prononce, selon plusieurs auteurs, comme *gue*"; Domergue (1805): „le *g* de *joug* sonne, le *joug du seigneur*. Das Wörterbuch der Akademie lehrte 1740 und 1762: „on fait sentir un peu la lettre finale même devant une

consonne"; und bessert dies 1835—78: „on fait sentir un peu et comme *gue* le *g* final, même devant une consonne". Feline (1851) und Sachs (1877) lehren gesprochenes *g* und Littré (1878) transskribiert *jough*, das auch Plœtz (1889) S. 143 als gebräuchliche Aussprache lehrt. — Ausser in Genf (Herr Zbinden s. o.) hörte ich *žug* (und *žugę)* in Marseille, Montpellier und Amiens.

Danach sind gegenwärtig zwei Aussprachen im Kampfe: *žu* und *žug*. Die Orthoepisten werden gut thun, nur diese Thatsache zu verzeichnen und abzuwarten, wofür sich der Sprachgebrauch endgiltig entscheiden wird, es sei denn, dass man, um dem Wirrwar zu entgehen, eine Orthographie *jou* (die altfrz.) oder *jougue* dekretiert.

Unser Verfasser lehrt weiter „*le gril, le mil, le grésil* ... se prononcent avec l'*l* mouillé *presque* nul; *chenil, baril, fenil, fusil, outil, persil, sourcil: l* insonore: *cheni* etc. und schlägt auch hier durch eine verwickelte Frage mit dem Beile durch. Der Sprachgebrauch ist in diesen Worten gegenwärtig ebenso wenig wie in der Vergangenheit entschieden. Jedes derselben hat seine eigene Geschichte, die zu verfolgen uns hier zu weit führen würde: Satzstellung, Suffixvertauschung, analogische und lauthistorische Einwirkungen aller Art spielen in ihnen. Ihre altfranzösische Flexion Sgl. N. u. Pl. Obl. *-is;* Sgl. Obl. u. N. Pl. *-il* resp. *-il̄*, seit Verlust derselben in mittelfranzösischer Zeit auf: Sgl. *-il, il̄*, Pl. *is* eingeschränkt, musste (vgl. die o. S. 46 ff. behandelten, analogen Fälle) beim Sgl. im Satzgliedschluss und vor Vokal, die Aussprache *-il, -i.*, im Satzgliede vor Konsonant *-i*, im Plural die Endungen *is, i-z* auch *i* herbeiführen. Und, da die alten Lautgesetze im XVI. Jahrhundert vielfach ihre Geltung verloren, u. a. auch Pl.*-s* allmählich verstummte, so war einem Formenwirrwar Thür und Thor geöffnet. Im ganzen konnte es sich aber bei allen Worten nur darum handeln, ob eine Aussprache der Endung mit *i, il* oder *il̄* zum Durchbruch kommen würde. Die Orthographie *(il,* Plural *ils, ilz)* gab keine Direktion; um so freier konnte sich der Volksmund bewegen (der auch heute noch nicht ganz geknebelt ist), und um so ungehinderter konnten die Grammatiker beliebige Ausspracheregeln aufstellen. Es ist überflüssig, uns durch das bei Thurot II, 143—145 und II, 193 bis 195 angeführte Regelwerk hindurchzuwinden. Wir begnügen uns, den gegenwärtigen Aussprachezustand für die einzelnen Worte festzustellen, von dem uns folgende Tabelle ein Bild gewährt.

gril: „*l* ne se prononce point dans le langage familier, et se mouille quand on la prononce" Akad. Ebenso Lesaint S. 208. „*Gri*, mais l'*l* se mouille devant une voyelle: *un grill en fer*",

Littré; „*gri*, vor Vokal und im style soutenu *grį*“, Sachs; „in *le gril* Rost schwankt die Aussprache zwischen einem erweichten und einem stummen *l*“, Plœtz S. 108. — Ich hörte: *gri* in Lyon (Bleton), Paris, Tours; *grį* in Paris, *(gril)* Genf, Lyon, Caen; *gril* (mit dentalem *l*) in Genf, Lyon, Aix (en Provence), Montpellier, Bordeaux, Amiens.

mil: „il faut mouiller l'*l*“ Ak.; „*ll* mouillées“ Littré; „l'*l* finale se mouille“ Lesaint *l. c.;* „*mĭį*“ Sachs; „*-ĭį* unbestritten“ Plœtz S. 108. — Gehört: *mi* in Tours; *mį* in Paris, *mil* Genf, Lyon, Aix, Montpellier, Bordeaux, Paris, Caen, Amiens.

grésil: ohne Bemerkung Ak.; *gré-zill, ll* mouillées, Littré; „*gré-zi-ye*“ Lesaint; „*gre-zį*“ Sachs und Plœtz. — Gehört: *grezi* Lyon, Tours, Paris, Caen; *grezį* Tours, Paris, Caen; *grezil* Genf, Lyon, Aix, Montpellier, Bordeaux, Caen, Amiens.

chenil: on ne prononce pas l'*l* Ak.; „*che-ni;* l'*l* ne se lie jamais“ Littré; „*che-ni*“ Lesaint S. 207 und 353; *š'ni* Sachs und Plœtz S. 112. — Gehört: *š(ę)ni* Genf, Lyon, Paris; *š(ę)nil* Genf, Lyon, Aix, Montpellier, Bordeaux, Tours, Paris, Caen, Amiens.

baril: „on prononce *bari*“ Ak.; „*ba-ri*; l'*l* ne se prononce pas: *un baril empli d'eau;* dites: *un ba-ri empli*“ Littré; „*bări*“ Lesaint, Sachs, Plœtz. — Gehört: *bari* Lyon, Tours, Caen, Amiens; *barį* Paris; *baril* Genf, Aix, Montpellier, Bordeaux, Paris.

fenil: „on mouille l'*l*“ Ak.; „*fe-nill, ll* mouillées; plusieurs prononcent *fę-ni*, même devant une voyelle“ Littré; „l'*l* finale se mouille dans *fenil;* dans les campagnes, et c'est là que sont les *fenils*, on prononce *fe-ni*“ Lesaint S. 208; Malvin-Cazal *f'nį*; fam. auch *f'ni* Sachs; „in ... *le fenil (fĕ-nį* oder *fĕ-ni)* Heuscheuer, Heuboden, schwankt die Aussprache zwischen einem erweichten und einem stummen *l.*“ Plœtz S. 108. — Gehört: *f(ę)ni* Genf, Paris; *f(ę)nį (fęnil)* Aix, Tours, Caen; *fęnil* Genf, Lyon, Montpellier, Bordeaux, Paris, Amiens.

fusil: „on ne prononce point l'*l*“ Ak.; „*fu-zi*; l'*l* ne se prononce jamais“ Littré; *fü-zi* Lesaint, Sachs, Plœtz. — Gehört *füzi* Genf, Lyon, Tours, Paris, Amiens; *füzil* Genf, Aix, Montpellier, Bordeaux, Caen, Amiens.

outil: „on ne prononce pas l'*l*“ Ak.; *ou-ti*, l'*l* est toujours muette“ Littré; „*ou-ti*“ Lesaint; „Littré, Malvin-Cazal *u-ti*“ Sachs; „*u-ti*“ Plœtz. — Gehört: *uti* Genf, Lyon, Tours, Paris, Caen, Amiens; *utį* Paris; *util* Aix, Montpellier, Bordeaux (also nur im Süden).

persil: „on ne fait pas sentir l'*l* Ak.; *pèr-si;* l'*l* ne se prononce et ne se lie jamais“ Littré; „*pèr-ci*“ Lesaint; „Malvin-Cazal,

Littré, Landais *pĕr-sī*" Sachs; „*pẹr-si*" Plœtz. — Gehört: *pẹrsi* Genf, Lyon, Tours, Paris, Caen; *pẹrsiį̯* Paris; *pẹrsil* Lyon, Aix, Montpellier, Bordeaux, Amiens.

sourcil̥: „on prononce *sourci*" Ak.; „*sour-si*"; quelques-uns, à tort, prononcent *sou-si;* l'*l* ne se se lie jamais: un *sour-si* épais" Littré; „*çour-ci*" Lesaint; „Malvin-Cazal, Dupuis *sur-sī*; viele auch *-sīį̯* oder *-sīl*" Littré; *sur-si* Plœtz. — Gehört *sursi* Genf, Tours, Paris, Caen; *sursil* Genf, Lyon, Montpellier, Bordeaux, Amiens.

Aus der vorstehenden Zusammenstellung ergibt sich einmal, dass die Sprache bemüht ist, die Endung *iį̯* in den behandelten Worten auszumerzen und entweder *-i* oder *-il* als Endsilbe für alle festzusetzen. Wir fanden *iį̯* nur auf beschränktem Sprachgebiet: *mil, baril, outil, persil* (mit *iį̯*) nur in Paris; *grésil* ausserdem in Tours und Caen; *fenil* in Tours, Caen und (isoliert) auch in Aix, wo man *-il* erwarten sollte; *gril* mit *iį̯* war ausser in Paris und Caen noch in Genf und Lyon zu vernehmen. Diese Endung scheint keine Zukunft zu haben, zumal ihr (Pariser) Hauptvertreter nicht den Volksschichten angehört. Die Orthoepisten Frankreichs vertreten mehr die völlige Verstummung von *l* (gefordert in *gril, chenil, baril, fusil, outil, persil, sourcil*); der Süden Frankreichs und die Volksklassen im ganzen Lande bevorzugen entschieden *-il*, so dass, wenn kein künstliches Hindernis die Entwickelung hemmt, dies die Aussprache der Zukunft werden dürfte. Die Genfer, die *-il*, ausser in *outil* und *persil*, in allen fraglichen Worten kennen, vertreten hier in ihrer Aussprache einen vorgeschrittenen Standpunkt.

Der Verfasser verlangt, das lateinische Wort *quidam* solle man *kidā̃* aussprechen, d. h. er will es als vollständig französisiert angesehen und danach behandelt wissen. In der That ist das Wort schon in einer Zeit in die französische Sprache eingeführt worden, wo man in lateinischen Lehnworten *qu* noch wie *k* und *am* = *ā̃* auszusprechen pflegte, und nach den vorhandenen Grammatikerzeugnissen hat es die im 16./17. Jahrhundert gegen diesen Gebrauch eingetretene Reaktion überdauert. Vielleicht weil es schon Richelet (1680) „un peu vieux" und nur in burlesker und scherzhafter Rede gebräuchlich erschien, in der sich eine veraltete Aussprache ganz passend ausnahm. Diese Eigenart des Wortes mag ihm sein *k* und *ā̃* auch heut noch bei den Orthoepisten (Akademie, Littré, Lesaint, Sachs etc.) gerettet haben. Dem Volksmund ist das Wort fremd; der des Latein Unkundige liest mit mehr oder minder weitgehender Assimilation *kidā̃* oder *kidạm*, (so in Genf, Lyon, Paris gehört); die Lateinkundigen, die nicht zufällig wie unser Verfasser von der Grammatikerregel

Kunde haben, sprechen *kŭidąm*, also ganz lateinisch. (So Herr Bleton, Lyon.) Ob *quidam*, *-ane* wirklich noch im Kanzlei-Gebrauch ist, wie Akademie, Littré und Sachs behaupten, vermag ich nicht zu sagen.

Für *examen* fordert Verfasser die Aussprache *examin* (*in* = *ẽ*); für *hymen: hymén* (*-ęn?*); „en poésie quelquefois *hymin.*" Verständiger urteilte bereits Domergue (1805). Nachdem Thurot II, 472 ff. bemerkt und belegt, dass Anfang des XVI. Jahrhunderts in diesen und ähnlichen Worten auf französische Weise *ã* gesprochen wurde, dass aber in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts der Gelehrteneinfluss eine Aussprache *ęn* oder *ẽ* einführte[1]), und dass im XVII. Jahrhundert Schwanken zwischen *ẽ* und *ęn* eintrat, zitiert er die zutreffende Stelle aus Domergue: „*N* se prononce-t-il nasalement ou lui donne-t-on le son qui lui est propre dans *examen*, *hymen?* Faire cette question, c'est demander si *examen* et *hymen* sont encore uniquement employés par les savants, ou s'ils ont passé dans la langue usuelle. Or nul doute qu'*examen* n'ait franchi le seuil des colléges, et qu'*hymen*, si souvent employé dans nos chansons, n'ait pris un air français. Mon fils, préparez-vous à l'*examèn*, que vous devez subir, dit un père qui se souvient un peu de son latin". Der Grammatiker fügt hinzu, dass eine Mutter *examain* sagen wird, und dass „nos poètes, voyant dans *hymen* tantôt un mot grec, tantôt un mot françois, prononcent tantôt *mèn* (d. i. *męn*), tantôt *main* (*mẽ*). Unsre heutigen Ausspracheautoritäten lehren: Ak. zu *examen:* „On prononce ordinairement la syllabe finale comme celle de *Chemin;* quelques-uns, au contraire, font sentir l'*n* au singulier comme dans le mot latin *Amen*," und zu *hymen:* „l'*n* finale se fait sentir," ein Ausspruch, der sich durch Klarheit nicht auszeichnet. Gemeint ist *imęn*. Littré: *è-gza-min.* Quelques-uns prononcent *è-gza-mèn'; mais cette prononciation est affectée; autrefois c'était la bonne", und *i-mèn'* . . ., d'autres prononcent *i-min;* les deux prononciations sont usitées; les poètes le font rimer avec des rimes en *in* ou en *ain*". Lesaint S. 72: „*Examen* se prononce *èg-za-main.* Dans le midi de la France, où l'on a conservé la prononciation latine, la plupart disent *èg-za-mène*" und S. 73: „*i-mène* (*ène* bref)." Sachs berichtet: Littré, Landais: *ĕ-gza-mẽ;* Malvin-Cazal *-mĕn*, was Littré als veraltet und preziös bezeichnet; Lesaint *-mĕn* oder *-mẽ;*" „*ĭ-męn;* poet. auch *-ẽ*". Ploetz S. 92: „Die gebräuchliche Aussprache von *examen* ist *ę-gzã-mẽ;* einige sprechen aber auch ohne Nasalton: *ę-gza-męn*,"

[1]) Die von Duez S. 463 Anm. 3 zitierte Stelle bezeichnet unzweifelhaft die Aussprache *ęn*, die Thurot *l. c.* nur für möglich hält.

S. 94: „Keinen Nasallaut hat *hymen.*“ Die von mir gehörte Aussprache stimmt mit den zitierten Beobachtungen im allgemeinen überein: in Genf hörte ich *ęgzamẽ* und *ęgzamęn* (gerade diese Form von ungelehrter Seite), *imẽ* und *imęn* ohne Unterscheidung; in Lyon *egzamẽ* und *imẽ* (volkstümlich); *ęgzamęn* und *imęn* (gebildete Modesprache); in Paris *ęgzamẽ* und *imęn* (beides volkstümlich), doch wird auf den Schulen *imẽ* gelehrt, das auch die Bühnensprache behalten hat. Es bleibt also bei dem von Domergue Gesagten.

Die erst hier gelehrte Bindung *ceps arrachés : cè-z arrachés* ist theoretisch richtig (s. o. S. 38); da nach unseren Beobachtungen in *cep p* heut überall fest ist, so spricht man in Wirklichkeit: *cêp ąrąšę* (Lyon, Paris) oder *sęp-ząrąše* (Genf, Lyon).

Ein interessantes Wort ist *cuiller*, für das Verfasser, nach der Akademie, eine Aussprache mit *ẽr* verlangt und wofür neuerdings *cuillère* geschrieben wird. Weniger ausschliesslich als die Akademie ist Littré, der auch noch die vom Verfasser verworfene Aussprache *kụ̈i̯e* erwähnt, als eine „prononciation tombant en désuétude.“ Sachs s. v. meint, man sprach *kœi̯èr* zu Menage's Zeit, erwähnt die Aussprache *kœi̯e* als volkstümlich und erklärt die Aussprache *kụ̈i̯e* als schweizerisch und inkorrekt. Plœtz und Lesaint kennen nur die von der Akademie gelehrte Aussprache. Die interessante Aussprachegeschichte des Wortes findet man bei Thurot II, 198 f. Domergue (1786) ist der letzte zitierte Grammatiker, der noch zweifelt, ob man *cuiller*, *culier* oder *culié*, oder *cuilier* aussprechen solle: „Des trois prononciations aucune n'est autorisée par le bel usage.“ Der „bel usage“ ist heut festgestellt; aber die alten Formen sind im Volksgebrauch noch viel weiter verbreitet, als man glauben sollte. Das Genferische *kụ̈ile* fand ich (mit *i̯* für *l̄*) auch in Lyon, Bordeaux und Caen; in Marseille hörte ich einmal *küle;* in Montpellier *kœi̯e.* Die neue Orthographie *cuillère*, die übrigens wie die akademische Aussprache historisch nicht begründet ist (Grammatikerdiftelei verlangte für das weibliche Wort auf *-er* eine weibliche Endung), wird allerdings die alten Aussprachen wohl bald völlig verdrängen.

Der Verfasser lehrt nach der Akademie *lapis*, *cassis* mit gesprochenem Schluss-*s*. Aber für *cassis*, in dem nach Sachs auch Malvin Cazal, Bescherelle, Feline lautbares *s* lehren (ebenso Lesaint S. 264), ist diese Aussprache nicht unbestritten. Littré behauptet vielmehr: *ka-si;* quelques-uns prononcent l'*s*, *ca-sis';* ce qui est moins bien. Die Genfer Aussprache dieses Wortes mit stummen Schluss-*s*, die ich übrigens auch in Paris hörte, wäre also gerechtfertigt. Dass *lapis* (und anderweitig auch *ibis*) gelegentlich im Volksmunde zu *lapi* (u. *ibi*) französiert erscheint,

hat nichts überraschendes und ist den Genfern nicht eigentümlich; ich hörte diese Aussprachen (die ich nicht. weiter verfolgt habe) gerade in Paris; in Genf *lapis* nur einmal *lạpi*.

Verfasser verlangt, dass in *docteur ès lettres s* von *ès* laute. Demnach würde selbst der Genfer Professor für romanische Philologie Herr E. Ritter inkorrekt sprechen, weil er *ès* ohne *s* ausspricht. Glücklicherweise sind die Pariser Sprachtyrannen weniger ausschliesslich. Die Akademie gibt keine Ausspracheangabe, nimmt also wohl *s*-lose Aussprache an; Littré lehrt ausdrücklich: *ê* devant une consonne, bachelier *ê* lettres; plusieurs prononcent l'*s: ês'* lettres; und auch unser Plœtz bemerkt S. 129: „einige sprechen ę". Der gewöhnliche Gebrauch ist allerdings *s* in *ès* auch vor Konsonant lauten zu lassen; aber derselbe ist unsinnig. Im XVI. Jahrhundert sprach man allgemein korrekt *ès* ohne *s* vor Konsonant; erst als das Wort ausser Gebrauch kam und allmählich sich auf die bekannten Verbindungen einschränkte, hielt man es für gelehrt und brachte *s* in ihm auch vor Konsonant zum Tönen (s. Thurot II, 19).

Für die seltenen Ausdrücke *susdi* und *susmentionné* schreibt Verfasser die Aussprache mit *s* (nach ihm: *susse-dit*, *s* sonore) vor, während die Genfer sich auch gestatten, *süzdi* (mit assimiliertem *s*) und *sü-di* u. *-mãsįǫne* zu sagen. Letztere Aussprache (mit *sü-*) ist, geschichtlich betrachtet, allein berechtigt und war im XVI. Jahrhundert noch ausschliesslich in Gebrauch. Thurot (II, 323) fügt dieser historischen Feststellung hinzu: „On prononce aujourd'hui l'*s* dans *susdit*, parce que le mot a vieilli". Doch ist auch heute noch die (inkorrekte) Form mit *s* keineswegs allgemein und als gut anerkannt: Littré lehrt *sü-di* . . . ou *süs'-di;* allerdings nur *süs' mentionné*. Malvin-Cazal (nach Sachs) lehrt die Aussprache *süz-di*. Meine Sammlung zeigt mir, dass in Frankreich die rationellsten Aussprachen *sü-* und *süz-* im Volksmunde zumeist gebräuchlich sind.

Wozu soll des Verfassers Bemerkung: *les mœurs*, *les meur-se*, aussi *meur?* Gibt es noch eine dritte Aussprache ausser *mœ̜rs* und *mœ̜r?* — Die gewöhnliche Aussprache ist überall *mœ̜rs;* daneben wird auf den Schulen das korrektere *mœ̜r* einzuführen gesucht, das Littré empfiehlt und das Lesaint S. 290 als im Reime gestattet erklärt. Bei Thurot II, 84, der den Gebrauch für einen heut getheilten hält, findet sich auch die Erklärung für das Lautbarwerden (resp. das Festhalten des flexiven *s*, wo es regelrecht verstummen musste): das Wort sollte von seinen Synonymen getrennt werden. Also wieder hat grammatische Diftelei den natürlichen Verlauf der Sprache gestört und die Grammatik mit einer unnützen Regel belastet.

In *avis* sucht sich in Genf, vielleicht nach dem heut allgemein verbreiteten, auch vom Verfasser S. 29 Anm. konstatierten Zuge, die stummen Endkonsonanten lautbar werden zu lassen, eine Aussprache mit *s* einzuführen. Ich habe diese Aussprache nirgends gehört. Aber schon die Grammatiker Hindret (1687), Regnier (1705) und Molard (1792 s. u.) (Thurot II, 31) betonten, in diesem Worte sei *s* nicht zu sprechen. Es liegt demnach auch hier eine schon früher und weiter (namentlich in Lyon) verbreitete Ausspracheerscheinung vor.

In *alors*, worin sich in Genf die gleiche Tendenz vorfindet, auslautendes *s* zu sprechen, ist dieser Zug sicher in weiterer Ausdehnung zu finden. Littré bemerkt: „quelques-uns font sentir l'*s* : *a-lors'*; mais c'est une faute". Sachs zitiert Malvin-Cazal für diese Aussprache und erwähnt, dass nach Alph's *Glossaire neufchâtelois*, *s* regelmässig lautet. In Trouville hörte ich (Juli 1890) einen Oberkellner aus der Franche-Comté tagtäglich mit einem, von ihm offenbar für elegant gehaltenen *alors* (mit *s*) kokettieren. In Lyon wird es in der Guignol-Sprache verwendet (s. u.). Sonst hörte ich *ạlôr*.

Ebenso verbreitet ist gesprochenes *s* in *tandisque*. Littré bemerkt: „quelques-uns prononcent *tan-di-ske;* ce qui est moins bon que *tan-di-ke*" und Lesaint behauptet für das Wort (S. 281): „On prononce souvent l'*s* dans le discours soutenu". Gehört habe ich *tandisque* mit *s* nur von minder Gebildeten in Genf und Lyon, aber allerdings anderwärts keine Beobachtungen über das Wort angestellt.

Verfasser verlangt von seinen Landsleuten, dass sie *Jésus* ohne Schluss-*s* sprechen, wie alle Orthoepisten lehren. Aber die Genfer sind zumeist Protestanten, und schon Domergue (1805) bemerkte richtig: „les protestants prononcent toutes les lettres de ce mot, par respect, disent-ils," während für den heutigen Gebrauch Thurot ebenda (II, 23) feststellt: aujourd'hui on ne prononce plus l'*s* de *Jésus*, excepté les protestants." Allerdings sind die Protestanten nicht konsequent; auf alle Fälle beruht die Genfer Aussprache des *s* auf alter Tradition (s. die Zeugnisse bei Thurot l. c.).

Verfasser fordert ferner *Damas* mit stimmhaftem *s*, ohne zu sagen, ob er damit die „ancienne maison de France" meint, die auch nach Lesaint S. 272 ein lautbares *s* hat, oder die Stadt oder *damas* mit seinen verschiedenen Bedeutungen, für welche beiden letzteren Worte Akademie, Littré, Lesaint stummes *s* erfordern, Sachs allerdings ein hörbares, ohne seine Autorität anzugeben. Die volkstümliche Aussprache lässt *s* verstummen; *Damas* mit *s* sprachen nur die Herren Zbinden (Genf) und Bleton

(Lyon). — Zu *hélas* bemerkt Verfasser: *hélace* (*s* sonore . . . On dit aussi *héla*, mais l'*s* se lie). Der Zusatz on dit aussi *hela* etc. scheint Littré entlehnt, der s. v. behauptet: „quelques personnes font entendre l'*s* : *é-las'*; cette prononciation n'est pas à recommander; *las* n'étant, dans ce mot, que l'adjectif *las*, qui ne se prononce jamais *las'*." Littré vergisst, dass in *hélas* sowohl das alte Mask. *las*, als das Fem. *lasse* geborgen ist (vgl. über dieses Wort meine Auseinandersetzung in dieser *Ztschr.* XII[1], 17); die von ihm angezogenen „quelques personnes" dürften so ziemlich alle Franzosen sein. Wenigstens kannte keine der von mir befragten Personen ein *hélas* mit stummem *s* und habe ich es auch sonst nirgends gehört; auch Landais, Feline, Plœtz S. 129, verlangen lautbares *s*, ebenso Lesaint, der S. 290 nur die Fälle ausnimmt, wo *hélas* im Reime erscheint. Nur Dupont-Vernon S. 41 zitiert J. Favre für *hélâ*, fügt aber hinzu: „l'usage ne consacre pas cette façon de prononcer." Littré ist in seiner Vorschrift offenbar reiner Theoretiker; korrekt hätte er von Männern *hélas (hé las)* mit stummem, von Frauen (*hé lasse*, wie altfranzösisch) mit hörbarem *s* verlangen müssen.

Es heisst wieder den Knoten durchhauen, wenn Verfasser für *accessit*, *aconit*, *déficit*, *prétérit*, *judith*, *occiput* (et autres mots d'orig. étrang.) et souvent les deux adjectifs: *gratuit*, *subit* eine Aussprache *accessite* (*t* sonore), etc. verlangt. Eine Regel mit „souvent" hat für uns überhaupt keine Berechtigung. Für die übrigen Wörter mag theoretisch die vorgeschriebene Aussprache richtig sein; aber es sollte auch niemand gehindert sein, dieselben, wenn sie ihm als genügend volkstümliches Gemeingut erscheinen, nach wirklich französischer Weise, d. h. ohne *t* zu sprechen. Domergue (1805) und Akademie 1835—78 verlangen allerdings *t* in *aconit*, *prétérit*, und die Akademie von 1878 in den ganz lat. *accessit*, *déficit* und *occiput;* ebenso Littré zu *aconit*, *accessit*, *déficit*, *Judith*, *occiput;* aber zu *prétérit* (dazu Akademie: „on prononce un peu le *t* final") bemerkt er: „ne pas le (le *t*) prononcer est plus usuel". Lesaint verlangt gesprochenes *t* in allen diesen Worten, bemerkt aber S. 298 zu *accessit* „D'après la prononciation de Genève et de toute la Suisse française le *t* final reste toujours muet dans ce mot", was nur beweisen würde, dass das Wort dort in allgemeinen Gebrauch getreten ist. Auch nach den Angaben von Sachs ist *t* in den genannten Worten fest, mit zwei Einschränkungen: zu *accessit* konstatiert Dupuis (1836) ein familiäres *ąksesi* und für *occiput* verlangt Landais (1852) stummes *t*. Plœtz hält *t* für stets gesprochen in *aconit*, *déficit*, *prétérit*, *Judith; accessit* und *occiput* erwähnt er nicht. Hatzfeld erklärt stummes *t* in *accessit* für veraltet, und spricht *t* auch in *aconit*.

Es ist also das *t* in den drei Worten *accessit*, *prétérit* und *occiput* selbst von Orthoepikern angefochten worden. Ohne *t* hörte ich diese Worte ausserdem: *accessit* in Genf, Bordeaux und *prétérit* in Genf, Lyon, Bordeaux und Paris. Ausserdem hörte ich mit stummem *t* noch *aconit* (Genf, Lyon, Bordeaux, Paris) und *déficit* (Genf, Lyon, Bordeaux, Tours, Paris, Caen); für Genf allein bleibt nur *occiput* (volkstümlich) ohne *t* neben gesprochenem *t* (Zbinden). *Judith* hatte überall, wo ich es hörte (Genf, Lyon, Paris) festes *t*. Bemerkenwert ist noch, dass *déficit* gerade auch im Munde der akademisch Gebildeten ohne *t* lautete. Aus alledem folgt, dass in den genannten und den mit ihnen auf gleicher Stufe stehenden Worten die Tendenz vorhanden ist, nach Analogie zu den echt französischen Worten mit auslautendem stummen *t* ihr Schluss-*t* verstummen zu lassen. Wie immer, tritt nur auch hier Gelehrtthuerei und Grammatikerregel der volkstümlichen Bewegung hindernd entgegen.

Zu *gratuit* gibt Thurot II, 102 folgendes: „Le *t* final se fait sentir“ Dupuis (1836); „plusieurs grammairiens prétendent que l'on doit dire *gratui* au masculin, mais presque tout le monde dit *gratuit*“ Feline (1851); „l'usage est au moins partagé“, Thurot (1883). Littré (1878) lehrt: „*gra-tui*, fem. *gra-tui-t'*“; ebenso Lesaint S. 310 und Sachs. Doch habe ich daneben in Genf und Lyon auslautendes *t* sprechen hören; die Aussprache der höher Gebildeten liess auch da *t* verstummen. — Zu *subit* bringt Thurot l. c. folgende Notiz: „Le *t* se prononce“, Domergue (1805), Ac. 1835—1878, (art. *T*). „Il me semble qu'on ne le prononce pas aujourd'hui.“ Diese Meinung vertritt auch Littré. Lesaint S. 302 f. schreibt: „Un grand nombre (Nodier, Nap. Landais, Larousse, Larcher, Gattel) prononcent *çubi*. — L'Acad. (à la lettre *T*) et Sardou font sonner le *t* : *çubitt*. Cette dernière prononciation, outre qu'elle ne permet plus l'équivoque avec le paronyme *subi* (participe de *subir*), est plus expressive que l'autre.“ Sachs wiederholt verkürzt die vorstehenden Angaben und fügt hinzu, dass auch Duvivier und Feline *sü-bit* für m. und f. verlangen. Die Herren Zbinden (in Genf) und Bleton (Lyon) halten *sübi* für die normale Form. Herr Jacob (Paris) kennt nur *sübi*. Auch meine sonstigen Gewährsmänner in Genf, Bordeaux und Tours entschieden sich für *sübi*; Tours (wie Genf und Lyon) kannten aber auch die Nebenform mit gesprochenem *t*. In Aix, Montpellier, Caen und Amiens war *t* lautbar. Die Verstummung ist in diesem Worte also weniger vorgeschritten als in *gratuit*.

Eigentümlich ist das Verhalten in *fait*. Sein *t*, das im XVII. Jahrhundert selbst vor Pause regelrecht verstummen sollte,

scheint in dieser Stellung nie ganz untergegangen zu sein, vielmehr von da aus neu an Boden gewonnen zu haben. Schon Regnier (1705) bemerkt zu dem Worte (Thurot II, 87): „le mesme usage qui permet . . . de faire sentir le *t* (in der Wendung: *c'est un fait supposé*) . . . permet qu'on l'y supprime". Féraud (1761, bei Thurot ebd.) behauptete „le *t* s'y prononce toujours" und Thurot fügt hinzu: „Cette prononciation, qui n'est pas mentionnée par d'autres auteurs, n'est pas tombée en désuétude." Lesaint S. 301 schreibt: On prononce généralement *fè*. — Nodier dit: Prononcer *fè* ou *fètt*. — Aubertin fait cette observation: le *t* est muet, excepté à la fin d'une phrase, et dans *dire à quelqu'un son fait.*" Die Akademie schweigt (spricht also wohl *fę*); Littré lehrt *fè*; Sachs lehrt *fę* und zitiert Malvin-Cazal und Bescherelle für *fet*, auch Dupuis ist nach ihm für *fęt* und hält *fę* für familiär. Plœtz S. 161 bemerkt: „Für das Substantiv *fait* „Thatsache" ist die Aussprache mit stummem *t* noch vorherrschend, ausgenommen, wenn das Wort am Ende oder vor einer Pause steht. Man spricht allgemein *c'est un fait* (fĕt), *venez au fait* (fĕt), *monsieur*, kommen Sie zur Sache; *au fait* (fĕt), *vous avez raison; donner à quelqu'un son fait* (fęt) jemand abführen, ihm sein Theil geben." Dazu eine Stelle aus M[lle] de la Seiglière, in der Fräulein Nathalie und Frau Provost-Ponsin im Theâtre Français *au fait* je zweimal mit lautbarem *t* sprachen. Herr Zbinden (Genf) bemerkt dazu, dass man *c'est un fait, venir au fait, donner à qn son fait* auch mit stummem *t* spreche; Herr Bleton (Lyon) spricht *c'est un fait, venir au fait, donner à qn son f.* ohne *t*; *au fait* allein mit und ohne *t*; alleinstehendes *un fait* hörte ich, wie auch Verfasser verlangt, in Genf, Lyon, Paris ohne *t*; in Genf daneben allerdings auch mit *t*. In einem in Paris gehörten Vortrage ist mir *fait* mit festem *t* selbst im Satzglied vor Konsonant begegnet (wenn ich nicht irre, im Munde des französischen Unterrichtsministers Bourgeois); G. Paris schloss in einer Vorlesung den Satz mit *ce fait* (sę fĕt). — Dass in *fait acquis* u. dgl., wie Verfasser verlangt, überall gebunden wird, versteht sich von selbst.

In seinen folgenden Beispielen beschäftigt sich Verfasser mit den auf *ct* ausgehenden gelehrten Subst. u. Adj. *respect, aspect, suspect* (nach ihm *respè, aspè; suspé), instinct* u. *succinct* (nach ihm *instin* u. *succin)* nebst Ableitungen. Auch ihre Aussprache ist schwankend und schon seit Jahrhunderten eine umstrittene. Die Bemerkungen der älteren Grammatiker lese man bei Thurot II, 104—106. Heben wir zuvörderst die Worte *aspect, respect* und *suspect* heraus! Zu *aspect* bemerkt Thurot *l. c.* „L'usage semble partagé aujourd'hui entre *è, ec* et *ect*; zu *respect*

(S. 105) „L'usage est aujourdhui partagé comme pour *aspect*, und dasselbe zu *suspect* (ebd.). Die Akademie schweigt vorsichtig zu allen drei Worten. Littré sagt zu *aspect: a-spè.* La prononciation de ce mot est douteuse; plusieurs disent *a-spèk;* d'autres disent *a-spèkt'.* La liaison la plus ordinaire est de faire sentir le *c:* un *a-spè-k* odieux; zu *respect: re-spè.* La prononciation varie . . . *(re-spè)* est la meilleure prononciation; cependant plusieurs prononcent *rè-spèk*; en tout cas le *c* ne sonne jamais; au pluralis des *rè-spè; respects* rime avec *traits*, *succès* etc."; und zu *suspect: su-spè;* la prononciation est mal établie au masculin . . . *(su-spè)* est la meilleure prononciation mais d'autres font entendre le *c* et le *t*, d'autres le *c* seulement etc. Lesaint S. 301 ff. behauptet hingegen: „*Aspèk* est la prononciation ordinaire. — Néanmoins, plusieurs (Nodier, Bénard, Larousse) disent *aspè.* Morin de Clagny lui-même prononce *à l'aspè du trépas;* S. 302: *Rèspèk* et *rèspè:* ainsi parle Nodier, qui a raison. — Bénard, Larousse, sont pour *rèspè.* — Aubertin, Sardou, Nap. Landais, Gattel, disent *respèk*, qui est la prononciation du plus grand nombre. — Selon les uns (Nodier, Sardou, Gattel), le *t* est muet au masculin: *çuss-pèk.* — D'autres (Bénard, Larousse, Aubertin) font sonner le *t: çuss-pèktt*, u. S. 388: Ordinairement on lie le *c* (que l'on prononce comme *k*) des quatre mots terminés par *pect (aspect, circonspect, respect, suspect).*" Dazu Beispiele. Sachs gibt die Zusammenstellungen: zu *aspect:* Littré, Feline. Mo. (?): *-ạ-spẹ-*, *- k*, Landais, Steffenhagen, Lesaint, Poitevin, Malvin-Cazal *ă-spẹk.*; andere selten *ă-spẹkt;* zu *respect: rĕ-spẹ* oder *-spĕk*; Talma sprach: *- spẹkt*; zu *suspect:* Chifflet, Feraud, Feline, Littré *sü-spẹ*, in der Bindung *- spĕk* . . . ; Dupuis, Malvin-Cazal, Levizac *-spĕk;* Landais, Poitevin, Domergue, Duvivier: immer *-spĕkt.*" Ploetz S. 162 f. beobachtet folgendes: „Man spricht das *c*, n i c h t das *t* in . . . *suspect* etc."; „man spricht weder das *c*, noch das *t* (also *ct* bleibt stumm) in: *l'aspect (ă-spẹ)* der Anblick, *le respect* die Achtung. Allerdings sprechen einige noch in *aspect* und *respect* . . . das c wie *k*, also *ă-spĕk*, *rẹ-spẹk*, allein diese Aussprache veraltet mehr und mehr. Die überweigend gebräuchliche Aussprache ist *ăs-pẹ* und *rẹ-spẹ.* Im Theâtre Français hört man jetzt keine andere." Folgen Belege für die letztere Aussprache durch Herrn Got *(École de Femmes* III, 2), Frl. Reichemberg (Scribe und Legouvé, *Bataille de Dames* I, 11, und Frau Guyon) Racine, *Athalie* I, 2 und für *süspẹk* ebd. II, 6). Herr Zbinden (Genf) erklärte sich mit den Plœtz'schen Angaben einverstanden, doch kannte er auch die Aussprache *ạspẹkt* und *respẹct*, *ạspẹk* und *rẹspẹk* (letztere beiden auch sonst in Genf gehört), endlich auch *süspẹ*, neben *süspẹk* (Aussprache des Frl. Bedos in Genf). Herr

Bleton (Lyon) notierte zu Plœtz auch die Aussprache *süspękt*, während sich Herr Jacob wieder für *süspę* entschied. Im übrigen hörte ich *ąspę* und *süspę* nur noch in Tours, *rąspę* in Tours und *(-e)* Amiens; *ąspęk* in Lyon, Paris, Montpellier, Bordeaux, Tours, Caen; *rąspęk* Lyon!, Paris, Montpellier, Bordeaux, Caen; *süspęk* Lyon, Aix, Montpellier, Bordeaux, Paris, Caen, endlich *ąspękt* Marseille, Caen (mit sehr schwachem *t)*, Amiens; *rąspękt* Marseille, Tours; *süspękt* Paris und Amiens. Im allgemeinen scheint demnach im Munde der höher Gebildeten überall die Aussprache mit stummem *ct* zu überwiegen, während die Aussprache mit *-ęk* in den mittleren Volksklassen die verbreitetste ist, *-kt* nur selten und immer mit einem gewissen Zögern gesprochen wird. — Die vom Verfasser geforderten Bindungen *respè-kumain*, *suspé-ka tous*, *mes respé-za madame* dürften im allgemeinen nicht strittig sein, wenn sie auch keine unangefochtene Giltigkeit besitzen; ich hörte auch *me rąspęk* ą mądąm (Genf und Lyon), *rąspękt ümē*, *süspękt ą tus*, me *respękt* ą mądąm (Genf und Paris); gegen *mes respects à madame* mit gebundenem *s* hatte Herr Dufraisse einzuwenden, dass gebundenes *s* in solchen Fällen in Gesellschaft immer etwas Lächerliches habe. Vergl. in betreff der Bindungen auch die angeführten Orthoepisten.

Wie die eben besprochenen, so haben es auch die Worte *instinct* und *succinct* zu keiner festen Aussprache gebracht. Ueber die frühere Zeit s. Thurot II, 106. Die Akademie gibt keine Ausprachebezeichnung. Littré sagt zu *instinct*: „*in-stin*, le c seul se lie: un *in-stin-k* impérieux“, zu *succinct: su-ksin* (f. *su-ksint')* quelques-uns disent, à tort, *su-ksinkt* au masculin en faisant sentir le *t*. Lesaint S. 303 zu *succinct:* „Nodier et Gattel donnent la prononciation *çuk-çaink*, que nous croyons entièrement inusitée. Au féminin, *succincte*, il faudrait dire, en faisant entendre le *t: çuk-çainktt.* — Bénard et Aubertin disent *çuk-çain*, et cette prononciation a peut-être pour elle l'usage du plus grand nombre. Au féminin, *çuk-çaintt.* — Nap. Landais, Larousse, Larcher, font sonner le *c* et le *t; çuk-çainktt*, au masculin comme au féminin. — Dans *succinctement* les uns prononcent le *c*, les autres, le rendent muet: *çuk-çainktt-man*, *çuk-çaintt-man;* und S. 390: ceux qui font entendre le c et le *t* des mots *distinct*, *indistinct*, *succinct*, quand ces mots sont pris isolément, les font entendre également devant d'autres mots. Ceux qui rendent le *t* muet en prononçant le *c*, lient cette dernière consonne comme *k*, et cette dernière liaison se fait également quand, les mots étant pris seuls, on ne prononce ni le *c* ni le *t*. — Quant à *instinct* (qu'on prononce toujours *ainstain)*, quelques-uns lient le *t* . . .“ Sachs notiert als Aussprache *ē-stē* und führt zu *succinct* ausser

Littré Poitevin mit m. *sü-ksẽ* oder *-ksẽkt*, f. *-ksẽkt;* Malvin-Cazal Landais und Feline mit m. u. f. *-ksẽkt* an. Plœtz S. 162 lässt in beiden Worten *c* und *t* verstummen, in *succinctement* aber *c* und *t* lauten. — Damit sind die Herren Jacob (Paris) und Bleton (Lyon) einverstanden, nur lässt letzterer, ebenso wie andere Lyoner, in *succinctement* *c* verstummen. Herr Zbinden (Genf) kennt auch *ẽstẽk* und selbst *ẽstẽkt.* Von unseren sonstigen Gewährsmännern lasen *ẽstẽ:* Genf, Lyon, Paris, Montpellier, Tours, Caen; *ẽstẽk*: Genf, Lyon, Bordeaux, Tours und Paris *(k* sehr schwach); *ẽstẽkt* Marseille; *süksẽ* Genf, Lyon, Montpellier, Tours, Paris, Caen; *süksẽk* Lyon, Bordeaux; *süksẽkt* Marseille, Paris (*kt* sehr schwach), Amiens. Die Aussprache mit stummen *kt* erscheint auch in diesen beiden Worten als die der höheren Stände, die mit *kt* als dem Untergange entgegensehend; *succinct*, das mit *k* nur selten auftritt, weicht von der Behandlungsweise der übrigen Worte ab. Die vom Verfasser geforderte Pluralbindung *instin-zaveugles*, die den Vorschriften Littré's entspricht, ist weit entfernt, immer beachtet zu werden. Ich hörte daneben: *ẽstẽkzavœgl* (Genf), *ẽstẽkavœgl* (Lyon) und *ẽstẽ avœgl* (Lyon und Paris). Bei der Seltenheit derartiger Verbindungen und der Relativität aller Bindungsgesetze wäre es sonderbar, wenn ein anderes Verhalten der Sprache vorläge.

Was mit der Bemerkung *oui* (et non *vou-i*) gemeint ist, ist mir nicht klar. Eine Aussprache, die der verurteilten ähnlich war, habe ich aus dem Munde keines Geringeren als Herrn Got gehört; nur war sein *voui* einsilbig. Auch sonst hört man, je nach dem Affekt *oui*'s von der verschiedensten Art in Frankreich.

Waterloo soll *Ou-aterloo* ausgesprochen werden, also mit *u̯*, das gewöhnlich englischen Worten reserviert wird. Nach Sachs sprachen Dupuis, Malvin-Cazal deutsches *w* (d. i. *v*); Lesaint S. 314 erklärt: *vatèrló* — plusieurs, en petit nombre, disent *oua-tèrló.* Landais verlangte die vom Verfasser gewünschte Aussprache. Beiläufig bemerkt, macht die schon von Plœtz S. 163 besprochene Einführung eines englischen, mehr oder minder echten *w (u̯)* in Fremdworten derartige Fortschritte, dass auch nicht wenig deutsche Eigennamen sich in Frankreich eine Anglisierung (mit *u̯*) gefallen lassen müssen. — Wer ungezwungen redet, fällt für *tramway* unwillkürlich auf die Aussprache *trạmve* oder *trạmvẹ* (gehört in Genf, Lyon und anderwärts); aber es gehört zum guten Ton, seine fremdsprachlichen Kenntnisse zu verraten, ohne doch das fremde Wort ganz wie in der eignen Sprache auszusprechen. Somit bietet sich für elegant redende oder reden wollende die vom Verfasser gewünschte Aussprache *tram-ouai* (*trạmu̯e* oder = *u̯ẹ*) dar, die man allenthalben hört.

In *comment cela va-t-il* wird in Genf familiär auch ... *ça va-t-i* mit verstummtem *l* gesprochen, was Verfasser vermieden wissen will. Er wusste gewiss nicht, dass er hier einer Jahrhunderte alten Sprachtendenz entgegentritt, die längst den Sieg davon getragen hätte, wenn sie nicht durch den Einfluss der Grammatiker auf die Umgangs- und niedere Volkssprache eingeschränkt worden wäre. *Il* musste schon in altfranzösischer Zeit, nachdem *l* vor Konsonant im Anfang des XII. Jahrhunderts nach *i* (in der Mehrzahl der Mundarten) zu verstummen begonnen hatte, sein *l* vor anlautendem Konsonanten, also auch namentlich vor den häufig folgenden Personalpronomina verlieren. Dieser Gebrauch hat sich durch alle Zeit bis auf die Gegenwart erhalten, nur ist er eben auf die Sprache der Unterhaltung zurückgedrängt worden. Im XVI. Jahrhundert behauptete stummes *l* vor Konsonant: Saint-Liens (1580). „Aulici ... illud ipsum *l* omittunt“; H. Estienne findet umgekehrt in der Verstummung von *l* bei *il* vor Konsonant eine „ab imperito profecta vulgo pronuntiatio plane ... explodenda; Tabourot aus Dijon (1587), van der Aa (1622), der Pariser Oudin (1633) bestätigen die Verstummung von *l* (in *il* vor Konsonant) ohne Einschränkung; bei Duez (1639) und Chifflet (aus Besançon, 1659) finden wir zum ersten Mal Zeugnisse dafür, dass die Verstummung von *l* auch *il* im Satzgliedschluss, speziell in der Frageform, ergriffen hat: „le pronom *il* ne sonne point l'*l* devant les consonnes, comme *il dit*, prononcez *i dit*, ny aux interrogations, quoy qui suive: comme *que dit il?* lisez *que dit i? parlet'il à vous?* lisez *parle ti à vous?*“ Milleran aus Saumur (1692) meint sogar: plusieurs savans, et principalement ceux des provinces fort éloignées de celles où la pureté de la prononciation est en vogue, prononcent toujours *l* partout au singulier.“ Die Chifflet'sche Angabe, wonach *l* von *il* auch in der Frageform verstummt ist, finden wir unter den Thurot'schen Zitaten (II, 141 f.) noch bei dem Pariser Dangeau (1694: „*voit i* aujourd'hui“), bei de Soule (1698), Delatouche (1696) und Billecoq (1711) wiederholt; mit de Wailly's Angabe (1763) wonach *il* „in der Unterhaltung“ vor Konsonant sein *l* verstummen lässt, es aber zur Vermeidung von Zweideutigkeiten auch da behalten soll, schliessen die Thurot'schen Zeugnisse. Die alte Sprachgewohnheit, in der Frageform *l* verstummen zu lassen, ist aber in der Umgangssprache haften geblieben; das dort befindliche *i* (für *il*) hat selbst das von Joret, *Romania* VI, 133 und von G. Paris *ebenda* VI, 438 besprochenen Fragezeichen *ti* (aus *t'il*) erzeugt, das nach des letzteren Angabe sowohl im Volksgebrauch des Französischen als in den Mundarten fortbesteht. Setzen wir in *comment ça va t'il: ti* für *t'il* ein, so haben wir

ganz die *a. a. O.* richtig erklärte Spracherscheinung, für deren Existenz in Genf der Verfasser ein wertvolles Zeugnis ablegt.

Auch in den nun folgenden, vom Verfasser vorgeschriebenen oder verworfenen Bindungen habe ich nichts finden können, was nicht ebensogut wie in Genf auch in Frankreich verfehlt oder getroffen würde. Auch sind manche Aufstellungen wieder anfechtbar. *Un long* | *espoir* ohne Bindung (so Genf, Lyon, Paris) dürfte gewöhnlicher sein als das gezierte *lon-kespoi̯r* des Verfassers; *gentil-enfant* liest alle Welt *žãti̯i̯ãfã* (in Genf *žãtil̃ãfã*); das gewiss schlechte *genti-enfant*, das Verfasser an erste Stelle setzt, habe ich nirgends vernommen. — In gebundenem *premier age* und in *acheter à crédit*, bei welchem letzteren in der Unterhaltung die Bindung überall unterbleibt, gehen in guter Aussprache *i̯e* und *e* von *premier* und *acheter* in offenes *i̯ę* und *ę* über; also nicht: *premié-rage* wie Verfasser schreibt, sondern *pręmi̯ęraž* u. dgl. — Was soll heissen: Un coché *h*abile (für *cocher habile* vorgeschrieben). Soll *h* hier aspiriert werden? — Was soll die irreleitende Notiz: *dix heures et demie:* Dix heu-*r*et demie (ou *z*et demie). Die Normalaussprache ist in Genf wie überall mit ungebundenem *s*. — Wenn ein Genfer Verkäufer (oder auch Käufer) *sept francs* u. dgl. der Deutlichkeit wegen mit lautbarem *t* spricht, so thut er, was in ganz Frankreich (Paris eingeschlossen) gang und gäbe und unvermeidlich ist. Namentlich vor *s*-Laut (um z. B. *sept sous* von *seize sous* zu unterscheiden) ist Aussprache von *t* oft nicht zu umgehen. — In *dors, ô mes amours*, liegt nach *dors* eine Pause vor, ist Bindung bei korrektem, nicht zu eiligem Vortrage, also ausgeschlossen.

Mon ami spricht man in Genf normal *mọnạmi, un homme: œ̣nọm* (oder *mõnạmi, œ̃nọm* mit kaum hörbarer Nasalisation der *ọ* und *œ̣*). Herr Zbinden versichert, dass die alten Leute in Genf *ünọm* sagen; dazu stimmt eine Mitteilung des Herrn Got (vom Théâtre Français), dass er diese Aussprache von Schauspielern aus dem Anfang des Jahrhunderts gehört habe. Er selbst spricht *œ̣nọm*, indess ist die alte Aussprache *ünọm* (die unser Verfasser verwirft, der also nicht zu den alten zählt) insofern wieder jung, als sie, wie schon Plœtz S. 191 beobachtet hat, in Paris neuerdings wieder zahlreiche Anhänger namentlich unter den Professoren hat: auch Herr G. Paris befolgt dieselbe im Vortrag und in der Unterhaltung. Man kann sie also wohl nicht mit unserem Verfasser ohne weiteres verwerfen.

Sehr gewagt ist es, heut für *donc* an irgend welcher Stelle die Aussprache oder Nicht-Aussprache seines auslautenden *c* vorzuschreiben. Die von Littré und Plœtz S. 143 gegebenen Regeln, wonach *c* in *donc* inmitten des Satzes vor Konsonant stumm ist,

vor Vokal als *k* gebunden wird, am Satzanfang (= also, folglich) lautet, am Satzschluss (= doch) gewöhnlich nicht lautet, Regeln, die bis auf die letzte, oft nicht beachtete, den Gesetzen der alt- und mittelfranzösischen Satzphonetik entsprechen, werden sehr oft nicht befolgt, weil die Analogie *c* auch an unberechtigter Stelle lautbar werden lässt. Unser Verfasser verlangt, den angeführten Regeln entsprechend: *Il voudrait donc nous obliger* mit stummem *c*; aber die drei Personen, denen ich die Stelle (in Genf, Lyon, Paris) zu lesen gab, sprachen alle drei das *c* aus. Auch die von Plœtz l. c. angeführten Beispiele besitzen, wenn sie auch den Nichtfranzosen als Normen gelten können, keine allgemeine Anerkennung. Nach Ansicht der Herren Zbinden (Genf) und Bleton (Lyon) ist es auch möglich zu sagen: *Allons donc (= dõk) nous promener, tu vois donc (= dõk) bien* . . etc.

Zum Schluss empfiehlt Verfasser seinen Mitbürgern: „Dans *immortel, immuable, inné, Cinna, illusion, colloque, flageller, intelligent, torrent, irréflêchi, je courrai* et autres mots semblables, faire entendre distinctement les deux consonnes.“ Er berührt damit ein wundes Kapitel der französischen Aussprachelehre, auf das hier nicht eingegangen werden soll. Ältere Grammatikerzeugnisse findet man bei Thurot II, 370 ff.; das Facit aus den Untersuchungen, richtiger Behauptungen der neueren Orthoepisten habe ich in meiner *Grammatik* II, S. 93 ff. gezogen. Neuere Beobachtungen zeigten mir, dass gewisse Seiten der Frage bisher völlig übersehen worden sind und dass dieselbe nur in eingehendem Studium und mit Zuhilfenahme phonographischer Instrumente endgiltig zu lösen ist. Hier mag die Bemerkung genügen, dass die Genfer sich in Behandlung der geschriebenen Doppelkonsonanten in Lehnworten nicht von den Franzosen Frankreichs unterscheiden und dass es am besten ist, wenn von Seiten der Orthoepisten bis auf weiteres darauf verzichtet wird, überhaupt Regeln über die Aussprache der wenigen gelehrten Worte aufzustellen, in denen das Vorhandensein von Gemination mit mehr oder minderem Recht behauptet wird.

Die bisher behandelten Spracherscheinungen fanden wir mehr oder minder über das gesamte französische Sprachgebiet verbreitet. Es bleiben noch einige wenige, die einem enger umgrenzten Gebiet, und zwar dem Süden, Osten oder nur dem Südosten angehören. Wenn wir dabei finden, dass in ihnen insbesondere eine unverkennbare Sprachverwandtschaft zwischen Genf und Lyon besteht, so kann das bei den historischen Beziehungen beider Städte und der Verwandtschaft der ursprünglich in ihnen gesprochenen Dialekte nicht überraschen.

Als dialektische Erscheinung lässt sich vielleicht die Aussprache der Worte *hacher, hachis, hachure* mit tiefem *a* (gegen helles in Paris) betrachten, der ich, allerdings ohne ihr besonders nachzugehen, nur noch in Lyon begegnete. — Sicher dialektisch ist die Genfer Aussprache von *faisais* etc., *faisant* und Ableitungen mit offenem ẹ, die unser Verfasser tadelt. Schon im XVI. Jahrhundert tadelte umgekehrt Beza (1584) die Pariser wegen ihres tonlosen *e* in diesen Wortformen. Etwa 100 Jahre später (1672) stellte Menage fest, dass die Pariser Aussprache mit ẹ gesiegt habe. Doch ist darum die alte Aussprache mit ẹ noch nicht erloschen; ich fand sie ausser in Genf noch in Lyon, Marseille und in Amiens in volkstümlichem Gebrauch. — Auch in *ayons, ayant*, in dem Jahrhunderte lang *a* mit ẹ in der ersten Silbe um den Vorrang kämpfte (s. Thurot I, 298 f.), scheint *a* heut auf dialektischen Gebrauch eingeschränkt zu sein. Der Provenzale Domergue kannte *a* noch 1805 als alte Aussprache; ich fand es in Genf weniger verbreitet als in Lyon; Et. Molards[1]) Protest gegen dasselbe ist wirkungslos geblieben. Aber vielleicht ist die Aussprache mit *a* noch gegenwärtig über ganz Frankreich verbreitet, und zwingt mich nur die Unvollständigkeit meines Materials einen dialektischen Gebrauch einzuräumen. — Bekannt ist die ostfranzösische Gewohnheit, geschlossenes *œ* für offenes zu setzen.[2]) *Aveugle, jeune, neuve, fleuve, preuve, épreuve, ils peuvent, qu'il pleuve* etc., mit geschlossenem *œ*, das der Verfasser „sans appuyer, à peu près comme dans *neuf*," d. h. als offenes gesprochen wissen will, fand ich auch in Lyon; aber teilweise auch in Paris (Herr Jacob sprach *aveugle, beugle;* Herr Dufraisse *jeune* und *meugle* mit geschlossenem *œ* aus; in anderen Worten hörte ich in Paris ein halboffenes *œ*). Herr Quatrevaux bezeichnet geschlossenes *œ* für offenes in *jeune, neuve* als Lyoner Gewohnheit. — Südfranzösisch ist offenes *o* für geschlossenes in *sauf* (so ausnahmslos gehört in Genf), *côté, étau* (selten) und mehr bei auslautendem *o*[2]) in Worten wie *pot, mot, sot; trop, galop, sirop; escroc, accroc, croc*, mit ǫ gehört in Genf, in Lyon und in Aix (*ąkrǫ, ęskrǫ*, beide Worte so auch in Caen). Überall wird ǫ durch Schuleinfluss immer mehr durch *o* verdrängt. Für die auf *c* endenden Worte fand sich daneben eine Aussprache auf *ǫ-k* (*ęskrǫk, ąkrǫk, krǫk*) in Genf, Lyon (*krǫk*, eine Aussprache, die auch die Akademie noch toleriert), Montpellier (*ąkrǫk, ęskrǫk*) und Bordeaux. Die umgekehrte Erscheinung, geschlossenes *o* für offenes,

[1]) Dictionnaire du mauvais langage ou Recueil des expressions et des phrases vicieuses, usitées en France, et notamment à Lyon, Lyon 1797.

[2]) S. u. a. Rousselot, *Revue des patois galloromans* I, 12.

liess sich ausser für Genf noch für Lyon feststellen in *notre*, *votre* (vor Hauptwort); wohl zufällig nur für Genf in *compote* (und Ableitung *compotier*). In beiden Worten ist in alter Zeit ein *s* vor *t* verstummt, und dafür Ersatzdehnung und geschlossene Aussprache eingetreten, die bei angelehntem *notre*, *votre* schon im XVI. Jahrhundert (s. Thurot II, 598) aufgegeben war und sich auch bei *compote* verlor. „Si la trace de l'étymologie ne s'était pas perdue, on écrirait *compôte*.“ Littré s. v. — Die Herren Quatrevaux und Clédat merken als Lyoner Eigentümlichkeit an: *o* fermé pour *o* ouvert; le *vôte* pour *le vote (vǫt)*, un *abôné (abonné)* u. dgl. *Notre* und *votre* finde ich häufig in dem eingegangenen Lyoner *Journal de Gnafron*, z. B. Jahrgang (1865) Nr. 4: *vôtre café*, Nr. 6: *vôtre carpitaine* (sic); *nôtre* vor Subst. in Nr. 5 u. ö. Die Sprache dieser Zeitung ist die der niederen Bevölkerung und der Aussenviertel Lyons.

Die enge Verwandtschaft zwischen dem Lyonerischen und Genferischen war in allen Teilen unserer Ausführungen augenfällig. Zu noch grösserer Verdeutlichung dieses Thatbestandes stellen wir, wiederum der Reihenfolge unseres Verfassers folgend, alle Fälle zusammen, wo unsere Repräsentantin des Genfer Allgemeingebrauchs, Fräulein Julia Bedos, und die Lyonerin, Frau Dheur, bei Lekture des von mir behandelten Büchleins in nicht allgemeiner Aussprachebehandlung zusammentrafen, und fügen zur weiteren Erläuterung ein paar Notizen aus Molards *Dictionnaire du mauvais langage* (s. o. M.[2]), aus desselben Verfassers: *Lyonnoisismes ou Receuil d'expressions et de phrases vicieuses usitées à Lyon* etc. (Lyon 1792; M[1].), aus den in Lyoner Volksmundart geschriebenen Werken: *Journal de Gnafron* (No. 1—6) (Gn.); *Journal de Guignol*, 1re année, No. 1—5, April u. Mai 1865, (G.); *Les Canettes de Jirome Roquet dit Tampin, ouvrié taffetaquié* etc. par L. E. Blanc, (Lyon 1865 = R.); *Coste Labaume, Guignol député, Pochade en trois actes* (Lyon 1883? = L.); endlich aus den mir von den Herren Quatrevaux, Clédat übergebenen Beobachtungen (Q.) hinzu. — Genf (Fräulein Bedos) und Lyon (Frau Dheur) sprachen gleichmässig:

Couenne, *nenni*, *hennir* mit *ẹ*.
S'enivrer, *s'enorgueillir* mit *ẹn; ennoblir* mit *ẹn*, ohne Nasalvokal. S. u. M[1].
Indemnité, *indemniser* mit *ẹm*.
Agréable etc., *salle*, *table*, *masque* mit tiefem *a*.
Hacher, *hachis*, *hachure* mit tiefem *a*.
J'ai, *je plantai* etc. mit offenem *e*.
Je sais mit offenem *e*.
Les, *des*, *ses* mit geschlossenem *e*.

Ayons, *ayant* mit *a* in erster Silbe. — S. u. M[1].
Agenda, *appendice*, *sempiternel* mit *ă*.
Ingrédient mit *įẽ*.
Aveugle, *jeune*, *neuve*, *fleuve*, *preuve*, *épreuve*, *ils peuvent* mit geschlossenem *œ*. — *Eu* fermé pour *eu* ouvert (Q.).
Peut-être mit geschlossenem *œ* in erster Silbe.
Notre, *votre* mit geschlossenem *o*. S. o. S. 67 u. Gn.
Hippodrome, *amazone*, *tome* mit kurzem offenen *o*.
Fossoyeur, *grossier*, *grossir* etc. mit offenem *o*.
Pot, *mot*, *sot*, *abricot*, *trop* mit offenem *o*. — „*O* fermé pour *o* ouvert ou vice-versa" (Q.).
Croc = *kr̥ok*.
Argos, *Paros*, *Burgos*, mit geschlossenem *o* und stummem *s*.
Inextinguible mit *i* (*ṷi*).
Equestre, *loquace* mit *k*.
Lumbago mit *œ̃*.
Jungle, *junte* mit *œ̃*.
Claude, *Claudine*, *reine-Claude* mit *gl*. — S. u. M[1].
Bourg = *bur̥k*.
Enghien = *Ãžįẽ*.
Inexpugnable mit *ñ* für *gn*; ebenso *signet*.
Machiavel, *archiépiscopal* etc. mit *š*.
Vaciller mit erweichtem *l*.
Dompter, *cheptel*, *cep* mit lautbarem *p*.
Subsister mit *ps* (resp. *bps*).
Bruxelles, *Auxerre* mit *ks*. — M[2] verlangt *s*.
Marc (de raisin), *porc*, *cric* mit lautbarem *c*; ebenso *jouer aux échecs*. S. u. M[2].
Madrid mit gesprochenem *d*.
Cerf (rapide, dix corps) mit lautbarem *f*.
Legs = *lẹg*.
Gril, *mil*, *grésil*, *fenil*, *sourcil* mit dentalem *l*.
Ceps arrachés mit *p-z* oder *bz*.
Tandis que mit gesprochenem *s*. — M[1] verlangt stummes *s*.
Aconit, *déficit* ohne *t*; *gratuit* mit, *subit* ohne *t*.
Respect, *aspect*, *suspect* mit *-spẹk*.
Instinct = *ẽstẽk*.
Mes respects à madame: . . . *rẹspẹk a* . . .
Acheter à crédit ohne Bindung.
Août = *ut*.

Zwei Schwestern können sich nicht besser verstehen. Und nun beachte man noch folgende mit denen unseres Verfassers zusammentreffende Aussprachevorschriften Molard's und Quatrevaux':

Claude mit *k* und nicht mit *g*. M[1] und G.
Enorgueillir nicht mit *ẹn*, sondern *ā* (M[1]).
Rayon mit *ẹ*, nicht mit *a* (M[1]); vgl. G. zu *ayons* etc. *Ayant* mit *ẹ*, nicht *a* (M[2]).
Dehors mit *ę*, und nicht mit geschlossenem *e* (M[1]).
A ist lang ohne Accent in *sable*, *fable*, *diable* etc. (M[2]).
Aiguiser, mit *ŭi* zu sprechen (M[2]).
Avis, *s* stumm zu lassen (M[2]).
Cinquième nicht mit *t* (nicht *cintième)* M[2]. — *Cinquième* se prononce (à Lyon) *cintième* comme à Paris (Q.) — *Cintième* G.
Marc de café, *c* stumm! (M[2]).
A très souvent trop plein, trop clair ou trop long. Q.
„En présence des groupes *x*, *st*, *sp*, *sf*, *sm*, *chm* . . . le populaire lyonnais (et même la haute société) prononce *ex-e-près (exprès)*, *se-pécial*, *se-tyle*, *se-phère*, *Mr Che-mitte* (Schmidt)." Clédat.

Und ausserdem:
Aujord'hui. L. Gn.
Avè vor Kons. für *avec*. R.
Russi f. *réussir*. R.; *russiras* f. *réussiras*. G.
Ça vous irait t'y. Gn.
Alorse f. *alors*. Gn.
Ceusse f. *ceux*. Gn.

Was bleibt nun von den vom Verfasser aufgezählten Ausspracheerscheinungen als wirklich genferisch übrig? Sehr wenig. Wenn wir wieder der Anordnung des Verfassers folgen, zunächst die dialektische Aussprache von *père*, *mère*, *frère* mit gewahrtem (altfranzösischem) geschlossenen *e*. Aber dieselbe ist nach der Versicherung des Herrn Zbinden nur auf dem Lande üblich, in der Stadt mit geringen Ausnahmen ungebräuchlich. — Dann gelegentliche Aussprache des seltenen Wortes *geôlier* mit lautbarem *e*, von dem man nicht weiss, ob es aus der alten Sprache verschleppt ist oder seinen Ursprung nur der Orthographie verdankt. Auf jeden Fall ist die gleiche Aussprache gewiss auch anderweitig zu finden; Thurot I, 524 belegt sie für das XVII. Jahrhundert. — Die lateinischen Lehnworte auf *um* werden wie im Deutschen mit *ụm* ausgesprochen; das ist sicherlich ebenso gut als die in Frankreich seit Mitte des XVIII. Jahrhunderts üblich gewordene Aussprache mit *ọm*. Irriger Weise hat sich diesen Worten auch das moderne Lehnwort *rhum* gesp. *rụm* angeschlossen. — *Fécond* nimmt in Anlehnung an *second* und einer allgemeinen Sprachneigung folgend zuweilen *g* für *c (k)* an: es ist eigentlich eine Inkonsequenz, dass nicht auch auf französischem Boden *g* eingedrungen und regelmässig geworden ist. — In *frileux* hat Genf

die alte Aussprache mit erweichtem *l* gewahrt; der Südfranzose Dumas berichtete 1733: L'Académie, sur un pari fait à Dijon, décida, il y a quinze à dix-huit ans en faveur de *frileus;* il n'y a guère que les provinciaux qui disent et prononcent *frilheus*; aber noch 1740 schrieb die Akademie *frilleux* und erst 1762 ist in ihr *frileux* (Thurot II, 303) durchgedrungen, das gegenwärtig auch in Genf das alte *frilleux* verdrängt. — Dass man endlich in Genf, wie sicher auch in Südfrankreich *Alexandre Dumas* gelegentlich mit einem lautbaren Schluss-*s* versieht, wird man dieser Stadt nicht als Eigentümlichkeit zurechnen können.

Das ist alles, was wir dem Verfasser als seinen Landsleuten eigen zugeben müssen: es ist gewiss nicht genug, um die Bewohner von Genf ihrer Aussprache nach als weniger gute Franzosen hinzustellen als diejenigen irgend einer zu Frankreich gehörigen Stadt. Aber noch bleibt die Frage, ob nicht dem Verfasser andere wichtigere Dinge entgangen sind, ob nicht ganze organische Lautgesetze existieren, die dem Genferischen eine Sonderstellung geben; mit der Beantwortung dieser Frage werden wir uns ein andermal beschäftigen. Wie aber auch die Antwort ausfallen mag, schon das Angeführte hat gezeigt: das, was den Genfern eigen ist oder eigen erscheint, ist stets historisch wohl begründet, und wiederholt hat in Genf die alte Überlieferung sich fester und widerstandsfähiger gezeigt als auf dem weniger bedrohten Sprachboden Frankreichs. Darum sollten die Genfer auch nicht unnütz versuchen, ihre eigene Aussprache zu gunsten einer anderen, einem ewigen Wechsel unterworfenen aufzugeben, d. h. fortwährend einem unerreichbaren und ungreifbaren Schattenbilde nachirren. Eine auch in allen Einzelheiten bestimmte französische Einheitsaussprache gibt es heute in Frankreich weniger als je, und niemals wird sich ein ganzes Volk auch nur in der Minderzahl der litterarisch Gebildeten eine völlig gleiche Aussprache aneignen, noch aneignen können. J. P. A. Martin hat völlig Recht, wenn er in seinem schon oben zitierten Schriftchen: *Parole et Pensée*, S. 8 ff. sagt:

Si la France n'était qu'une longue et étroite plaine d'altitude rigoureusement uniforme, soumise en tous ses points aux mêmes conditions climatériques, si elle n'occupait qu'un demi-degré de latitude sur toute son étendue, si elle était seule, sans rapports avec les autres nations, si les patois y avaient disparu depuis plusieurs siècles, on n'y distinguerait pas les accents connus sous le nom d'accents picards, parisiens, provençaux etc., mais on percevrait encore des différences, le plus souvent légères, il est vrai, dans la prononciation de deux individus quelconques, différences provenant du tempérament, de la conformation physique, de l'état

de santé, des contacts, des occupations, des milieux fréquentés, de l'emploi habituel et répété de la parole etc., etc. L'uniformité rigoureuse de prononciation est non-seulement une improbabilité, mais c'est en outre une impossibilité, même dans l'hypthèse que nous venons de faire.

Or la France ne satisfait pas aux conditions de cette hypothèse; et aux divergences phonétiques entre individus d'une même famille, d'un même milieu, d'une même localité, d'une mème province, viennent s'ajouter encore les accents, les intonations, les inflexions, les divergences de prononciation qui distinguent entre eux les habitants de provinces différentes, et d'une manière générale les Français du Nord ou du Midi de ceux de l'Est ou de l'Ouest. Et nous ne traitons ici que du *français parlé correctement* par des gens ayant reçu au moins une bonne éducation primaire . . .

Mais nous nous demandons *quel intérêt* nous pourrions bien avoir à forcer une partie de la population à prononcer ou à écrire: *râge*, *pâge*, *râtion*, *pâille*, quand elle écrit et prononce: *rage*, *page*, *ration*, *paille*, en donnant aux *a* la même valeur que dans *panade*. A quoi bon cette uniformité de prononciation? Pourquoi vouloir établir une tyrannie phonétique sur les ruines d'une tyrannie orthographique? Les habitants du Midi préfèrent aux sons sourds *â*, *ô*, *eû*, *é*, les sons clairs *a*, *o*, *eu*, *è*; dans le Nord de la France, c'est précisément le contraire, et nous ne voyons pas que, pour être plus harmonieux et plus sonore, le français du Midi soit moins intelligible, moins correct que celui du Nord.

Index.

A.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.

